Fischer, Kuno

Schiller als Philosoph Vortrag gehalten in der Rose zu Jena

Leipzig 1868

Schiller als Philosoph.

Vortrag

gehalten in der Rose zu Jena.

Von

Dr. Kuno Fischer,
ordentl. öff. Prof. der Philos. an der Gesammtuniversität zu Jena.

Neue Ausgabe.

Leipzig.
Fues's Verlag (R. Reisland).
1868.

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Großherzog von Sachsen-Weimar

Karl Alexander

ehrfurchtsvoll und unterthänigst

gewidmet

von

dem Verfasser.

Vorrede.

Der Gegenstand dieser Schrift hat mich seit lange im Stillen als eine Aufgabe beschäftigt, die ich mir vornahm, zu günstiger Stunde zu lösen. Die wiederholte Lectüre von Schillers philosophischen Abhandlungen hatte mich überzeugt, daß diese Geistesarbeit in doppelter Rücksicht geschätzt werden müsse, einmal als ein höchst wichtiger Beitrag zur Entwicklung der deutschen Philosophie in dem Ideengange, den sie seit Kant genommen, und dann zugleich als ein Schlüssel selbst zum tieferen Verständnisse des Dichters. In der einen Rücksicht wird die Geschichte der Philosophie anerkennen, daß Schiller der Erste

war, der Kants Entdeckungen im ästhetischen Gebiet weiterführte, daß ohne ihn eine Kluft sein würde zwischen den ästhetischen Begriffen der kritischen Schule und der romantischen in ihrer wohlbegründeten Richtung, zwischen Kant und Schelling. In der zweiten Rücksicht stehen Schillers ästhetische Begriffe in einer so nahen und unmittelbaren Verwandtschaft zu seinem poetischen Genie, daß dieses am hellsten beleuchtet wird durch jene. Was Schiller als Dichter war und sein wollte, spricht sich am deutlichsten aus in Schiller als Philosophen. Und weil sich diese beiden Werthe, der historische, der auf die Geschichte der Philosophie, und der poetische, der auf die Bildung des Dichters hinweist, in den ästhetischen Aufsätzen Schillers vereinigen, darum gebührt den letzteren eine abgesonderte, monographische Darstellung, die ich zu geben hier versucht habe.

Die willkommene Stunde zu meinem Thema bot sich dar, als ich in dem verflossenen Winter aufgefordert wurde, einen Vortrag in unserer Rose zu halten. Natürlich konnte ich in dem gemessenen Zeitraum nur die Hauptpunkte hervorheben, und auch diese kaum so ausführlich, als es dem Gegenstande gemäß schien. Die mündliche Darstellung konnte weder umfassend noch vollständig sein; die schriftliche

sollte beides werden. Ich habe der letztern die Form des Vortrags bewahrt, obwohl ich ihren Umfang um das Doppelte vergrößern mußte. Wie ich den Gegenstand in dieser Schrift vortrage, wird man finden, daß ich den ganzen Zusammenhang desselben bis in seine kleinsten Theile vor Augen gehabt habe. Und wenn ich andeuten darf, was dem tieferblickenden Leser in der Schrift selbst nicht entgehen wird, so habe ich nicht allein Schillers philosophische Ideen umfassend darstellen, sondern durch diese Darstellung das Problem kenntlich machen wollen, das unserer Poesie, insbesondere der dramatischen, ihren eigenthümlichen Charakter giebt. Diese fruchtbare Ansicht läßt sich an Schillers dramatischen Werken am besten gewinnen, am deutlichsten aber formuliren, wenn man in seine ästhetischen Philosopheme eindringt.

Ich habe keine Gelegenheitsschrift beabsichtigt. Indessen ist diese Schrift unwillkürlich eine solche geworden. Wir feiern in den nächsten Wochen das dritte Säcularfest unserer Universität, und im nächsten Jahre den hundertjährigen Geburtstag des Dichters. Schiller hat zu den Lehrern dieser Universität gehört; seine Philosophie ist eine Frucht seines

akademischen Lebens in Jena; in unserer Mitte ist die Stätte, die das bedeutendste dramatische Werk der deutschen Poesie entstehen sah. Unter den großen und unvergleichlichen Erinnerungen, welche diese Tage lebhafter hervorrufen, und die dem Jubelfeste unserer Universität die Theilnahme der Welt zuwenden, ist die Erinnerung an Schiller eine der größten. In diesem Sinne möchte ich mit meiner Schrift zugleich Schillers Gedächtniß beim Jubiläum Jena's feiern.

Jena, den 24. Juni 1858.

Kuno Fischer.

Inhalts-Verzeichniß.

Zum Zweitenmale wird es mir vergönnt, an diesem Orte zu reden, und ich kehre mit Freuden zu dem Gegenstande zurück, den ich das erstemal hier darstellen durfte. Bedarf diese Einförmigkeit in meinem Thema einer Entschuldigung, so übernehme ich gern das Geständniß, daß mir dieser Gegenstand wie wenige am Herzen liegt. Aber nicht auf meine Vorliebe allein, die ihre Grenze kennt, will ich die wiederholte Betrachtung des großen Dichters gründen. Mir scheint, daß die Kenntniß der Dichter, die ein Volk aus sich geboren hat, ich meine der großen Dichter, ein sehr wesentlicher Bestandtheil, ja ein Kennzeichen der nationalen Bildung ist oder sein sollte. Wenigstens so war es bei dem classischen Volke der Welt. Die großen Dichter sollen nicht blos in berühmten Namen und ehernen Standbildern

der Nachwelt gegenwärtig sein, sondern aufgenommen zugleich in das begeisterte Andenken und abgebildet gleichsam in dem ebenbürtigen Verständnisse der Menschheit sollen sie fortleben von Geschlecht zu Geschlecht. Je genauer und vollkommener man sie versteht, um so besser und würdiger wird man sie genießen.

Nun gilt meine heutige Betrachtung zwar demselben Manne, als die frühere, aber einer ganz anderen Gestalt seines geistigen Lebens, einem neuen, von jenem frühern sehr verschiedenen Stadium seiner Entwicklung. Mit seiner Jugendperiode verglichen, ist diese Entwicklungsphase Schillers bei weitem weniger bekannt, für die Meisten bei weitem weniger reizend. Der populärste der deutschen Dichter im edelsten Sinne des Worts ist in diesem Abschnitte seines Lebens der Menge so gut als verborgen. Waren es vorher die stürmischen Selbstbekenntnisse eines gährenden Dichtergeistes, so sind es jetzt die einsamen Meditationen eines in sich gekehrten, philosophischen Kopfes. War es damals der dramatische Dichter, der durch seine mächtigen Gebilde die Herzen erschütterte und weit hinaus bewegte, so ist es jetzt in demselben Geiste eine Werkstätte ganz anderer Art, in die wir uns einführen wollen: es ist das

Stillleben des Denkers, es ist das einsame Studirzimmer des Professors, der in akademischer Muße seinem Künstlerberufe nachdenkt, seine Künstlernatur, als ob sie nicht seine Natur, sondern sein Gegenstand wäre, erforschend betrachtet, diese Betrachtungen wissenschaftlich zurechtlegt und entwickelt und daraus zugleich einen neuen Inhalt gewinnt für seine akademischen Vorträge. Waren es damals die Lehr- und Wanderjahre des Dichters im schnellen Wechsel der Schicksale, die ihn heimatlos machen und unstet umhertreiben, so ist es jetzt die zurückgezogene, stille, wohlthuende Ruhe des akademischen Lebens, die seine Meisterschaft vorbereitet.

Und daß dieses Katheder, auf dem Schiller philosophirt hat, hier in Jena war, daß Jena die Vaterstadt ist dieser Ideen, daß wir uns in diesem Augenblicke selbst an dem Orte befinden, wo Schiller oft mit gleichdenkenden Freunden zusammenkam — das gibt seinen Gedanken eine für uns heimliche Nähe und erhebt unsere Theilnahme zu einem geweihten Andenken: „die Stätte, die ein guter Geist betrat, ist eingeweiht, nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That dem Enkel wieder.“

I.

Schiller als Philosoph! Ich könnte dafür auch sagen: Schiller als Akademiker oder als Professor zu Jena, wenn wir davon absehen wollen, daß seine erste akademische Thätigkeit geschichtlichen Vorlesungen zugewendet war. Seine philosophischen Arbeiten, die vorzugsweise diesen Namen verdienen, umfassen etwa fünf Jahre von dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts. Zählen wir die Jahre, wo sie in Zeitschriften — zuerst der neuen Thalia, dann den Horen — öffentlich erschienen, so begreifen sie die Jahre von 1792 bis 1796. Ein Jahr vor dem letzten Jahrzehnt beginnt Schiller sein akademisches, bald durch Krankheit vielfach unterbrochenes und gehemmtes, Leben. Mit dem Ende des Jahrhunderts geht er nach Weimar.*)

Um den kurzen Zeitraum seines wissenschaftlichen Arbeitens näher zu begrenzen und die abgrenzenden Punkte nicht blos durch Jahreszahlen zu bestimmen, sondern durch geistige Charaktere, so finden wir jenseits

---

*) December 1799.

und diesseits des Philosophen den Dichter: jenseits die poetischen Wanderjahre mit ihren Selbstbekenntnissen, diesseits die poetische Meisterschaft mit ihren classischen Werken. Das letzte dramatische Gedicht, das der philosophischen Periode um einige Jahre vorausgeht, ist Don Carlos; das erste dramatische Gedicht, welches jener Periode unmittelbar folgt, ist Wallenstein. — Zwei Lehrgedichte bezeichnen noch genauer die Grenzen des philosophischen Zeitraums: am Eingange stehen die Künstler, am Ausgange jenes merkwürdige Gedicht, das Schiller „Ideal und Leben“ genannt hat. Und diese beiden Gedichte charakterisiren auch innerlich die Grenzen, zwischen denen sein philosophischer Ideengang verläuft. Wenn sich Schiller in dem ersten Gedicht aus der Poesie gleichsam herausphilosophirt, so hat er sich in dem zweiten aus der Philosophie wieder herausgedichtet.

Es ist also eine Thatsache, die wir zunächst nur historisch berichten: daß Schiller durch eine Reihenfolge geschichtlicher und philosophischer Studien hindurch seinen Weg zur classischen Höhe der Poesie zurückgelegt hat. Und diese Thatsache allein sollte beweisen, daß Schillers akademische Jahre mit ihren philosophischen Untersuchungen zwar einen weniger

bemerkten und der öffentlichen Theilnahme mehr entrückten, aber zugleich höchst bedeutungsvollen Abschnitt auch seiner poetischen Entwicklung ausmachen. Ein Weg, der ein solches Ziel in einer so kurzen Zeit so sicher erreichen läßt, ist gewiß kein verlorner, wahrscheinlich nicht einmal ein Umweg gewesen. Dies mögen Diejenigen bedenken, die sich haben überreden lassen, Schillers Philosophie als einen Abfall von seinem Künstlerberufe oder gar als einen Beweis von dessen Unzulänglichkeit anzusehen. Auch wir halten die Philosophie nicht für die Schule der Dichter. Die Dichter, die aus einer solchen Schule gekommen sind, waren niemals die besten. In Schiller war es die Eigenthümlichkeit seines Dichtergenies, die ihn nöthigte, eine Zeitlang zu philosophiren, und nachdem er dieses Bedürfniß erfüllt, seine Ideen ausgebildet, seinen Geist damit gleichsam gesättigt hatte, so machte sich seine poetische Natur wieder Luft, und jener Ueberdruß selbst, den er zuletzt gegen das Philosophiren empfand, war nur das natürliche Widerstreben der zurückgehaltenen Dichterkraft, war die ursprüngliche Liebe zur Poesie, als seinem Element, die mit der Stärke des Heimwehs in ihm erwachte. Der Eifer, womit er anfänglich die Philosophie er-

griff, zeugt nicht gegen seinen poetischen Beruf. Die Abneigung, womit er sie am Ende verließ, beweist eben so wenig gegen seine philosophische Bedeutung. Er will sich klar werden über die Aufgabe des Künstlers, über das Wesen der Kunst: darum fängt er an zu philosophiren. Und er hört auf, sobald er dieses Ziel erreicht hat. Seine Jugendpoesie mündet geraden Wegs in die Philosophie, und geraden Weges führt ihn diese zurück in die Dichtung.

Auch die geistigen Verwandtschaften, die Schiller am Beginn und Ausgange dieses philosophischen Zeitraumes eingeht, bezeichnen den Charakter des letztern in einer sehr bedeutsamen Weise. Er steht zuerst unter dem Einflusse eines Philosophen, des größten, den die neuere Zeit aufzuweisen hat, dem sie einen völligen Umschwung ihrer wissenschaftlichen Denkweise verdankt. Schiller wird von diesem Einflusse nicht schülerhaft abhängig, aber mächtig ergriffen und angeregt. Und zuletzt ist es nicht mehr der Philosoph, der ihn anzieht, sondern ein Dichter, der größte der Welt nach den Alten und Shakespeare. Jetzt bewundert er von ganzer Seele diesen Dichter, den er vorher lieber vermieden als gesucht hat, dem er vorher sich fremd fühlte; jetzt erst hat er gelernt,

ihn zu verstehen und zu lieben. Zuerst wäre er beinahe der Schüler jenes Philosophen geworden; zuletzt wird er der Freund dieses Dichters. Der Philosoph ist Kant, der Dichter ist Goethe. Und zwischen diesen beiden so verschiedenartigen Geistern, von denen der eine die menschliche Natur mit kritischem Scharfsinn zerlegt, während sie der andere in ihrer Lebensfülle dichtet, steht Schiller in einer beweglichen Mitte: er durchmißt den geistigen Zwischenraum, der jene beiden trennt; er geht, indem er philosophirt, von Kant zu Goethe.

II.

Wir nehmen den Entwicklungsgang Schillers in dem Stadium des Uebergangs auf von den jugendlichen Dichtungen zu den philosophischen Meditationen. Dieses Verbindungs- und Mittelglied bildet ein Werk, das die beiden Charaktere der Dichtung und Philosophie in sich vereinigt: ein *philosophisches Gedicht*, das nach rückwärts gewendet den Schlußpunkt der poetischen Selbstbekenntnisse ausmacht und zugleich die Keime enthält, die in den wissenschaftlichen Arbeiten der nächsten Zeit reifen. Dieses Gedicht sind die *Künstler*. Offenbar liegt dem Gedichte schon ein philosophisches Bedürfniß zu Grunde, das sich aber noch in dichterischen Vorstellungen und

Bildern bewegt und befriedigt. Und darum bleibt das bedeutende und inhaltschwere Werk, so tiefsinnig es ist, zwischen Philosophie und Dichtung in einer unsichern Mitte schweben, die an manchen Stellen sogar die Form der Sprache verdunkelt. Es ist noch nicht empfangen unter dem Einfluß einer bestimmten Philosophie, aber der Geist, der dieses gedankenvolle Werk erzeugen konnte, der so mächtig ergriffen war von der Aufgabe der Kunst, so tief eindringen wollte in die Geheimnisse der Schönheit, mußte im höchsten Grade empfänglich sein für die Einwirkungen einer ihm gleichgestimmten Philosophie, wenn eine solche sich finden sollte.

Und sie hatte sich bereits gefunden! Und gerade in diesem Augenblicke trat diese Philosophie hervor mit ihrer neuen Lehre von dem Wesen der Schönheit und Kunst. Es war die kritische, von Immanuel Kant begründete Philosophie; deßhalb kritisch genannt, weil sie unter einem neuen, bis dahin nicht geahnten Gesichtspunkte die menschliche Vernunft untersuchte, deren Vermögen sorgfältig prüfend unterschied, den Ursprung und die Natur dieser Vermögen klar machte. Sie unterschied die Vermögen der Erkenntniß, wodurch wir die sinnliche Welt begreifen, von dem

Vermögen der Freiheit, wodurch wir die sittliche Welt hervorbringen; sie nannte jene Vermögen die theoretische, dieses die praktische Vernunft. Und zuletzt entdeckte sie im Menschen ein Vermögen gleichsam in der Mitte jener Beiden: ein Vermögen, womit wir weder erkennen, was die Dinge sind, noch bewirken, was sie sein sollen, welches die Dinge weder auf Zwecke bezieht noch durch Begriffe erklärt. Der Wille bearbeitet und bildet die Dinge, denn er will sie brauchen; der Verstand zergliedert und verknüpft die Dinge, denn er will sie erkennen: beide also verändern die Dinge. Es gibt aber ein Vermögen in uns, welches die Dinge nicht verändert, von ihnen nichts haben will, weder Begriffe noch Dienste, das sich zu den Dingen nicht begehrend, sondern blos betrachtend verhält und sie genießt durch die bloße Betrachtung. Das ist die ästhetische Wahrnehmung, die Kant das „Gefühl der Lust oder Unlust" nannte. Wenn ich die Dinge auf den Verstand beziehe so beurtheile ich sie logisch, wenn ich sie auf den Willen beziehe, so behandle und beurtheile ich sie praktisch; beziehe ich sie auf jenes Gefühl der Lust oder Unlust, so beurtheile ich sie blos ästhetisch, und was ich hier von ihnen aussage, ist ein Urtheil, welches nicht die Natur der Dinge erklärt, sondern

welches blos erklärt, ob sie gefallen oder nicht gefallen. Dieses Vermögen nannte der Philosoph die ästhetische Urtheilskraft. Und mit der Untersuchung dieses Vermögens vollendete er in seinen Hauptzügen das kritische Werk. Die Untersuchung der menschlichen Erkenntnißvermögen in der Kritik der reinen Vernunft, und die des menschlichen Willens in der Kritik der praktischen Vernunft waren vorangegangen. Als sie erschienen, stand Kant schon im beginnenden Greisenalter, während Schiller, um mehr als ein Menschenalter jünger, aufstrebte in dem stürmischen Drange seiner Jugendpoesien. Die Kritik der reinen Vernunft erscheint zugleich mit Schillers ersten Dichtungen und seinem ersten dramatischen Werk; die Kritik der praktischen Vernunft erscheint, als zum erstenmale der Don Carlos die Bühne betritt; die Kritik der Urtheilskraft erscheint ein Jahr nach den Künstlern. Kurz vorher war Schiller nach Jena gekommen, wo bereits die kantische Philosophie ihre erste, und setzen wir hierzu, ihre wichtigste Pflanzschule gefunden hatte unter dem nahen und günstigen Schutze eines Fürsten, dem ein großes Schicksal beschieden hatte, der deutschen Wissenschaft und Poesie zu werden, was Friedrich

der Einzige von Preußen nur der französischen gewesen war. Und hier in Jena's geistiger Atmosphäre, in der Berührung mit gleichstrebenden Freunden, unter dem Einfluß jenes kantischen Werks, das eine Zeitlang sein stetiger Begleiter war, reiften Schillers philosophische Ideen. Neben der kantischen Kritik der Urtheilskraft las er, von einem großen Instincte geleitet, die Poetik des Aristoteles.

Ein wahlverwandter Zug hat Schiller unter den Einfluß der kantischen Philosophie geführt. Er war in dieser neuen und ungewöhnlichen Vorstellungsweise schnell einheimisch, weil er aus eigener und selbstgebildeter Ueberzeugung mit ihr verwandt war und sie eigentlich schon incognito kannte. Schiller theilte mit Rousseau und Kant den Zug nach dem moralischen Ideal, dem Urbilde gleichsam der Menschennatur. Rousseau hatte dieses Ideal blos in der Natur gesucht und den Widerspruch auf sich genommen, den nur eine Phantasie wie die seinige zu ertragen gemacht war: daß der Mensch je natürlicher, desto moralischer sei. Ein tiefblickender Geist wie Kant, den die Phantasie nicht zu täuschen vermochte endeckte den Unterschied zwischen dem natürlichen und moralischen Menschen: ein Unterschied, der sich

im Geiste Kants zu einem rigorosen und unerbittlichen Gegensatz zuschärfte. Er verwarf jeden Compromiß zwischen der Vernunft und der Sinnlichkeit, zwischen dem, was der menschliche Geist fordert und dem, was die menschliche Natur begehrt: zwischen der Pflicht und der Neigung. Er fand, daß moralisch allein die unbedingte Herrschaft der Pflicht über die Neigung, die unbedingte Herrschaft des geistigen Menschen über den sinnlichen sei, daß jede Einmischung natürlicher Triebfedern in unsere Handlungen die Moralität der letztern nicht blos beeinträchtige, sondern aufhebe. Die Tugend verlange das Opfer der Neigung. Sie bestehe nur in diesem Opfer: so sehr, daß es nicht erlaubt sei, sich an die Tugend zu gewöhnen, weil sie sonst aus Gewohnheit, also aus Neigung, geübt werde; sie müsse geschehen in stetigem Kampf mit der Neigung, nicht aus Neigung, sondern aus Grundsatz. Man müsse die Pflicht üben blos um der Pflicht willen. Man müsse das sittliche Gesetz erfüllen, blos weil das Gesetz es gebietet, lediglich aus Achtung vor dem Gesetz. Das Gesetz sagt: du sollst! Du sollst unbedingt! Es befiehlt kategorisch; es ist ein königlicher, kategorischer Imperativ. Und die Tugend, die es erfüllt, die

sich über die begehrliche Menschennatur mit ihren Neigungen und Leidenschaften erhebt, so hoch erhebt, daß sie dieselbe vollkommen beherrscht, gilt im Sinne des Philosophen für das wahrhaft und allein Erhabene. Nur der erhabene Mensch gilt in diesem Sinne als Held. Er darf in der beständigen Collission zwischen Pflicht und Neigung niemals der letztern folgen. Und da in dem Uebergewichte der Neigung über die Pflicht, in der pflichtwidrigen oder selbstsüchtigen Handlung das besteht, was wir die moralische Schuld nennen, so durfte Kant von seinem Standpunkte aus jenen Satz ausspreche, welcher der Moral zuträglicher ist als der Kunst: daß die wahren Helden unschuldig sein müssen. Denn er sah in dem Helden nichts, als die moralische Maxime, verkörpert gleichsam in einem Individuum, als einen Idealmenschen oder ein Normalindividuum, als den reinen Repräsentanten der sittlichen Idee oder sittlich erhabener Gesinnung.

Ein solches moralisches Ideal lebte auch in Schillers Seele, schon bevor er die Formel des Philosophen kannte. Es schwebte ihm etwas vor von jenem Sittengesetz, welches Kant den kategorischen Imperativ genannt hatte, als er in seiner „Resignation“

auf das menschliche Glück Verzicht leistete. Er war von Rousseau auf Kant zugegangen, wie er später von Kant auf Goethe zugeht. Auch sein Posa war schon ein solcher Normalmensch, ein kategorischer Imperativ im Maltesermantel: ein Mittelding gleichsam zwischen rousseau'schem und kantischem Tugendideal. In der Tragödie selbst war er so gut als unschuldig, auch im Gewissen des Dichters, und Schiller mußte erst seine „Briefe über Don Carlos" schreiben, um seinen Helden mit einem Aufwande von moralischer Casuistik schuldig zu machen. In dem Drama Don Carlos hatte Schiller mit moralischer Begeisterung einen unschuldigen Helden gedichtet; in den Briefen über Don Carlos hatte er aus ästhetischen Gründen diesen unschuldigen Helden wieder zurückgenommen. Es war schon hier eine bemerkbare Ungleichheit zwischen dem poetischen Werk und den darauf bezüglichen Reflexionen, zwischen der moralischen und ästhetischen Empfindungsweise des Dichters, und es läßt sich voraussehen, daß er sich die Aufgabe setzen mußte, diesen Widerstreit in seine letzten Gründe zu verfolgen und wo möglich zu lösen.

III.

Diese Aufgabe, den moralischen Standpunkt mit dem künstlerischen zu vereinigen, lag schon in der Seele des Dichters vorbereitet, und wir müssen uns deutlich machen, wie weit sie vorgerückt und ausgeprägt war, bevor sich Schiller ausschließlich mit ihrer Lösung beschäftigte: wie sich derselbe allmälig von dem rousseau'schen Ideale zum kantischen erhoben hat aus ursprünglichem Drange seiner Natur und ohne seinem Künstlerberufe zu entsagen. Ich könnte mich hier zurückbeziehen auf die poetischen Selbstbekenntnisse des Dichters, die wir kennen gelernt. Aber es gibt noch ein anderes Zeugniß, von dem ich damals geflissentlich nicht geredet habe, weil es jetzt

erst in seiner ganzen Bedeutung hervortritt: das sind die philosophischen Selbstbekenntnisse Schillers, die mit den poetischen auf das nächste verwandt sind, die jene erste Entwicklungsperiode des Dichters in einen Gedankengang verwandeln, in verkürztem Maßstabe abspiegeln, in einem Resultate beschließen, von dem wir sehen werden, daß es eine neue Aufgabe bildet. Diese Selbstbekenntnisse sind die „philosophischen Briefe zwischen Julius und Raphael", sie umfassen die Jahre von 1786 bis 1789, sie beginnen mit dem Zeitpunkte der Resignation und enden dicht vor den Künstlern. Aus der Weltansicht, womit die philosophischen Briefe schließen, sind die Künstler hervorgegangen, und manche Anschauungen, die in den Briefen vorkommen, finden sich fast wörtlich in dem Gedichte wieder: was dort z. B. von der Natur gesagt wird, daß sie sich zur Gottheit verhalte, wie das prismatische Glas zum Lichte, eben dasselbe wird am Schlusse des Gedichts auf die Künstler angewendet. So genau begrenzen und durchdringen sich hier Philosophie und Dichtung, sie spielen ineinander, und es ist unmöglich, zwischen beiden eine feste Grenze zu bestimmen. Die philosophischen Briefe sind zum Verständniß der Künstler

die nächste und wichtigste Einleitung, sie gehen in das Gedicht über, und dieses bildet eigentlich jene Fortsetzung, die man in den Briefen vermißt. Ja wir dürfen behaupten, daß diese Briefe gleichsam den Prolog für die gesammte Philosophie Schillers ausmachen.

Es sind keine Untersuchungen, die in der Absicht einer wissenschaftlichen Erkenntniß und nur einer solchen gemacht werden, sondern es ist eine Art lyrischer Philosophie, es sind philosophische Hymnen, die in jedem Augenblicke bereit sind, in poetische überzugehen, und in der That fließt der Strom der ungebundenen Rede in die gebundene über, gerade an solchen Stellen, wo die Empfindung sich ganz des Gedankens bemächtigt. Der phantasirenden Empfindung entspricht dieses phantasirende Denken. Der Dichter macht sich eine Philosophie aus seiner Empfindung: das ist die Grundstimmung der Briefe. Wie er in seinen poetischen Selbstbekenntnissen dazu kam, die idyllischen Empfindungen zu opfern, so muß er hier zuletzt die idyllische Philosophie opfern: das ist der Charakter und der Gang seiner philosophischen Selbstbekenntnisse.

Seine phantasirende Empfindung hatte ihm, wie dem Dichter der Heloise, Freundschaft und Liebe als die höchsten Güter des Lebens vorgezaubert, als die einzig begehrenswerthen, in denen sich das menschliche Ideal vollendet. In der Liebe sollte sich das göttliche Gesetz der Natur erfüllen. Aus diesem Gedanken schöpft der Dichter seine Philosophie. Liebe ist die Harmonie der Seelen. Wenn die Harmonie der Seelen das Weltgesetz ist, was ist dann die Weltordnung? Was ist die Gottheit? Wie müssen wir uns Gott und die Natur vorstellen, wenn sich in der Harmonie der Seelen der göttliche Zweck der Welt und damit unsere höchste Bestimmung erfüllen soll? Auf diese Frage antwortet Julius mit seiner „Theosophie." Und was er seine Philosophie nennt, ist eine Antwort nur auf diese Frage.

In der Liebe vollendet sich die menschliche Natur. „Wenn ich hasse, so nehme ich mir etwas; wenn ich liebe, so werde ich um das reicher, was ich liebe. Menschenhaß ist ein verlängerter Selbstmord; Egoismus die höchste Armuth eines erschaffenen Wesens." „Es gibt Augenblicke im Leben, wo wir aufgelegt sind, jede Blume und jedes entlegene Gestirn, jeden Wurm und jeden geahnten höhern Geist an den Busen zu

drücken — ein Umarmen der ganzen Natur, gleich unserer Geliebten.“

Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt' ich in die Felsensteine
Und umarmend küßt' ich sie.
Meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte,
Freute mich, antworteten die Klüfte,
Thor genug, der süßen Sympathie.

Wenn aber die Harmonie der Seelen ein Weltgesetz und das höchste von allen ist, so muß die ganze Schöpfung ein Seelenreich sein und ein harmonisches. Wenn alle Wesen im großen Einklang des Weltalls begriffen sind, so müssen sie einander verwandt sein und gleichsam zu einer Familie gehören, von einem und demselben Wesen abstammen; dann ist die Körperwelt aufgenommen in die Geisterwelt, und es darf nichts geben, das vollkommen seelenlos wäre. „Wie merkwürdig wird mir nun Alles! Jetzt, Raphael, ist Alles bevölkert um mich herum. Es gibt für mich keine Einöde in der ganzen Natur mehr. Wo ich einen Körper entdecke, da ahne ich einen Geist, wo ich Bewegung merke, da rathe ich auf einen Gedanken — und so verstehe ich die Lehre von der Allgegenwart Gottes.“

Alle Wesen bilden ein Seelenreich und ein ein-

müthiges. Verschieden wie die Dinge sind und dennoch einmüthig, kann ihre Harmonie nur darin bestehen, daß sie ein vollkommenes Stufenreich bilden, dessen höchste und vollkommenste Stufe Gott selbst ist. Die Natur bildet eine unendliche Reihe, deren Vollendung und Summe gleichsam die Gottheit ausmacht. „Alle Vollkommenheiten im Universum sind vereinigt in Gott. Gott und Natur sind zwei Größen, die sich vollkommen gleich sind. Die ganze Summe von harmonischer Thätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existirt, ist in der Natur, dem Abbilde dieser Substanz, zu unzähligen Graden und Maaßen und Stufen vereinzelt. Die Natur (erlaube mir diesen bildlichen Ausdruck) ist ein unendlich getheilter Gott. Wie sich im prismatischen Glase ein weißer Lichtstreif in sieben dunklere Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen. Wie sieben dunkle Strahlen in einen hellen Lichtstreif wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller dieser Substanzen ein göttliches Wesen hervorgehen. Die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas, und alle Thätigkeiten der Geister nur ein unendliches Farbenspiel jenes einfachen göttlichen

Strahles. Gefiele es der Allmacht dereinst, dieses Prisma zu zerschlagen, so stürzte der Damm zwischen ihr und der Welt ein, alle Geister würden in einem Unendlichen untergehen, alle Accorde in einer Harmonie in einander fließen, alle Bäche in einem Ocean aufhören."*) „Also Liebe ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit. Ohne Anspruch, uns selbst unbewußt zielen wir dahin:

Todte Gruppen sind wir, wenn wir hassen,
Götter, wenn wir liebend uns umfassen,
Lechzen nach dem süßen Fesselzwang.
Aufwärts, durch die tausendfachen Stufen
Zahlenloser Geister, die nicht schufen,
Waltet göttlich dieser Drang.

Arm in Arme, höher stets und höher,
Vom Barbaren bis zum griech'schen Seher,
Der sich an den letzten Seraph reiht,
Wallen wir einmüth'gen Ringeltanzes,
Bis sich dort im Meer des ew'gen Glanzes
Sterbend untertauchen Maß und Zeit.

Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.

---

*) Vergleiche damit die Parallelstellen in den Künstlern: V. 474—481 (Schluß), 448 und 49. Diese theosophische Phantasie hat in ihrer Anschauungsweise und in dem beliebten Vergleiche mit dem Licht etwas gemein mit der Mystik und der Emanationslehre der Neuplatoniker.

Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit*)."

So wird die Natur betrachtet werden müssen als das vollkommene Abbild des göttlichen Wesens, als die in Raum und Zeit ausgeführte Idee Gottes, d. h. mit andern Worten als ein göttliches Kunstwerk: ein lebendiges, dem jedes Wesen als ein Glied harmonisch eingefügt ist. Diese Weltansicht nennt Schiller selbst „das Glaubensbekenntniß seiner Vernunft." So muß die Welt geordnet sein, dachte der Dichter, wenn die Liebe als eine ewige Nothwendigkeit gelten soll. „Ich bekenne es freimüthig, ich glaube an die Wirklichkeit einer uneigennützigen Liebe. Ich bin verloren, wenn sie nicht ist; ich gebe die Gottheit auf, die Unsterblichkeit und die Tugend. Ich habe keinen Beweis für diese Hoffnungen mehr übrig, wenn ich aufhöre, an die Liebe zu glauben."

Die Liebe begründet diese Hoffnungen, aber sie

---

*) Der Grundgedanke dieser poetischen Weltbetrachtung ist wissenschaftlich von Leibnitz begründet, namentlich in der Theodicee ausgeführt und der deutschen Aufklärung des vorigen Jahrhunderts von hier aus mitgetheilt worden. Vgl. mein Werk über Leibnitz und seine Schule. XXI. S. 624 629.

darf sich nicht selbst auf Hoffnungen gründen. Sie wäre sonst nicht mehr uneigennützig, und wenn sie eigennützig wäre, so wäre sie nicht mehr Liebe. Selbst auf die Hoffnung des Jenseits gegründet, also auf einen ewigen Vortheil, wäre die Liebe zwar die edelste Stufe des Egoismus, aber doch Egoismus. „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie in einander fließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit; Egoismus ist Einsamkeit. Liebe verschenkt, Egoismus leiht — einerlei vor dem Throne der richtenden Wahrheit, ob auf den Genuß des nächstfolgenden Augenblicks, oder die Aussicht auf eine Märtyrerkrone — einerlei, ob die Zinsen in diesem Leben oder im andern fallen!“ „Es muß eine Tugend geben, die auch ohne den Glauben der Unsterblichkeit auslangt, die auch auf Gefahr der Vernichtung das nämliche Opfer wirkt.“

Hier ist der erste Punkt, wo Schiller mit Kant zusammentrifft im Begriffe der Tugend, in der Auffassung des sittlichen Lebens, ohne daß er von dem Philosophen irgendwie abhängig wäre. Er hat ein

moralisches Ideal erreicht, welches dem kantischen gleicht. Er stimmt mit dem Philosophen überein, daß die Sittlichkeit, in welcher die Tugend besteht, jede Art des Eigennutzes, auch die edelste, ausschließt; daß alle religiösen Hoffnungen sich auf das sittliche Leben gründen, nicht umgekehrt das sittliche Leben auf die Hoffnungen des religiösen Glaubens. Aber zugleich offenbart sich in eben diesem Punkte sein Unterschied von dem Philosophen: ein Unterschied, der ihm an dieser Stelle noch nicht bewußt war. Schiller gründet die Tugend auf die Liebe, zwar auf die uneigennützige, aber doch auf Liebe, also auf Neigung; Kant gründet sie auf keinerlei Neigung, sondern blos auf das Gesetz, er verneint jede Art der Neigung als ein fremdartiges und unreines sittliches Motiv. In der Auffassung der Tugend sympathisirt Schiller mit Kant, in der Begründung derselben mit Rousseau. Und darum sagten wir, daß seine philosophischen Selbstbekenntnisse den Uebergang bilden von Rousseau zu Kant. Sie erklären uns die Stimmung der Resignation, sie weisen hin auf das sittliche Ideal, welches Schiller in seinem Posa vor Augen hatte.

Aber die Briefe schließen zugleich mit einer weit höheren Resignation, als welche die uneigennützige

Liebe verlangt. Sie verlangt die Verzichtleistung auf das egoistische Glück; sie begründet zugleich jene „Theosophie", in welcher die Welt betrachtet und geliebt wird als ein göttliches Kunstwerk, und sie setzt in diese glückliche Erkenntniß die höchste Bestimmung des Menschen. Wenn die Verzichtleistung auf das menschliche Glück eine vollkommene sein soll, so werden wir auch diesem Glücke entsagen müssen. Und vielleicht verhalten sich der theoretische, thatlose Genuß, dem wir uns in der Anschauung des göttlichen Kunstwerks hingeben, und das moralische, selbstthätige Streben wie entgegengesetzte Größen. Wenn wir den ersten aufgeben, so werden wir vileleicht das zweite um so kräftiger fördern. Und was verbürgt uns zuletzt, daß jene Erkenntniß der Welt, als eines göttlichen Kunstwerks, eben so wahr ist als glücklich? Was gilt dieses Glück ohne die Wahrheit? Es ist ein Traum unserer Phantasie. Wir haben von der menschlichen Kunst auf die göttliche geschlossen, nach unserer Natur die ganze Natur, nach unserer Thätigkeit die göttliche geschätzt: was gibt diesem Schlusse Sicherheit, diesem Schluß, der sich auf eine unsichere, vielleicht nur eingebildete Analogie gründet? Sind wir denn gewiß, daß unsere Natur überhaupt

fähig ist, die Wahrheit der Dinge zu erkennen? Kennen wir denn genau den Umfang unserer Kräfte? Ehe wir diese Kräfte genau untersucht haben, ist jede Erkenntniß der Welt, sei sie noch so glücklich, eine Ueberschätzung dieser Kräfte, und die Größe, die wir als die unsrige empfinden, indem wir das Geheimniß des Weltalls entdeckt haben wollen, ist in Wahrheit eine eingebildete Größe, ein unwahres Glück, das wir opfern müssen, auch im Interesse der Tugend.

Das ist der zweite Punkt, in dem Schiller am Schluß seiner Briefe mit Kant zusammentrifft, er begegnet hier dem kritischen Philosophen. Das gibt Raphael seinem theosophischen Freunde zu bedenken: „Es ist ein gewöhnliches Vorurtheil, die Größe des Menschen nach dem Stoffe zu schätzen, den er bearbeitet, nicht nach der Art, wie er ihn bearbeitet. Aber ein höheres Wesen ahnt gewiß das Gepräge der Vollendung auch in der kleinsten Sphäre, wenn es dagegen auf die eiteln Versuche, mit Insectenblicken das Weltall zu überschauen, mitleidig herabsieht. Unter allen Ideen, die in deinem Aufsatze enthalten sind, kann ich dir am wenigsten den Satz einräumen, daß es die höchste Bestim-

mung des Menschen sei, den Geist des Weltschöpfers in seinem Kunstwerke zu ahnen. Zwar weiß auch ich für die Thätigkeit des vollkommensten Wesens kein erhabeneres Bild als die Kunst. Aber eine wichtige Verschiedenheit scheinst du übersehen zu haben. Das Universum ist kein reiner Abdruck eines Ideals, wie das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers. Dieser herrscht despotisch über den fremden Stoff, den er zur Versinnlichumg seiner Ideen gebraucht. Aber in dem göttlichen Kunstwerke ist der eigenthümliche Werth jedes seiner Bestandtheile geschont, und dieser erhaltende Blick, dessen er jeden Keim von Energie auch in dem kleinsten Geschöpfe würdigt, verherrlicht den Künstler eben so sehr, als die Harmonie des unermeßlichen Ganzen. Leben und Freiheit, im größten möglichen Umfange, ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung. Sie ist nie erhabener als da, wo ihr Ideal am meisten verfehlt zu sein scheint. Aber eben diese höhere Vollkommenheit kann in unserer jetzigen Beschränkung von uns nicht gefaßt werden. Wir übersehen einen zu kleinen Theil des Weltalls, und die Auflösung der größeren Menge von Mißtönen ist unserem Ohr unerreichbar. Jede Stufe, die wir auf der Leiter der Wesen empor-

steigen, wird uns für diesen Kunstgenuß empfänglicher machen, aber auch alsdann hat er gewiß seinen Werth nur als Mittel, nur insofern er uns zu ähnlicher Thätigkeit begeistert. Träges Anstaunen fremder Größe kann nie ein höheres Verdienst sein. Dem edlen Menschen fehlt es weder an Stoff zur Wirksamkeit noch an Kräften, um selbst in seiner Sphäre Schöpfer zu sein. Und dieser Beruf ist auch der deinige. Hast du ihn einmal erkannt, so wird es dir nie wieder einfallen, über die Schranken zu klagen, die deine Wißbegierde nicht überschreiten kann. Und dies ist der Zeitpunkt, den ich erwarte, um dich vollkommen mit dir ausgesöhnt zu sehen. Erst muß dir der Umfang deiner Kräfte völlig bekannt werden, ehe du den Werth ihrer freiesten Aeußerung schätzen kannst."

IV.

Die philosophischen Briefe verpflichten uns zu einer doppelten Entsagung und bieten uns dafür eine doppelte Aufgabe. Wir sollen verzichten auf das egoistische Glück, das wir im sinnlichen Weltgenuß suchen, und statt dessen auf das moralische Ideal uns richten, auf die sittliche Idee der Menschheit, die wir in uneigennütziger Liebe und Hingebung allein verwirklichen können. Wir sollen Verzicht leisten auf das Begreifen der göttlichen Schöpfung und statt dessen in unserer eigenen Sphäre selbst schöpferisch wirken in den vollendeten Werken menschlicher Kunst. Die beiden Aufgaben also, die wir lösen können und darum sollen, sind die Sittlichkeit und die Kunst.

Die Wahrheit bleibe ein Jenseits, das wir in der Beschränkung unserer gegenwärtigen Natur nicht zu erreichen vermögen, das wir einst erreichen werden in einer höheren Entfaltung unserer Kräfte.

Die sittliche Vollkommenheit und die einst zu erkennende Wahrheit bilden die beiden großen Zielpunkte, denen die Menschheit im Stufengange zunehmender Bildung entgegengeht. In beiden vollendet sich der geistige Mensch. Aber diese Vollendung sowohl in der einen als in der andern Form ist unmöglich, so lange die Naturmacht der Sinnlichkeit den Menschen gefangen hält in der rohen Begierde und in der dunkeln Vorstellung der Dinge. Es wird also eine Bildung des sinnlichen Menschen nöthig sein, damit der sittliche daraus hervorgehen könne. Diese Bildung wird die rohe Begierde in reine Betrachtung und die dunkeln Vorstellungen in durchsichtige und klare verwandeln, sie wird den sinnlichen Menschen vom Genuß des Stoffs zur Anschauung der Form erheben müssen: diese Bildung empfangen wir durch die Kunst, im Genusse der Schönheit. Und so werden sich jene beiden Aufgaben in dem Geiste Schillers dergestalt verknüpfen, daß die Lösung der einen die Lösung der andern bedingt und vorbereitet.

Die sittliche Aufgabe braucht zu ihrer Lösung die Kunst. Die Menschheit will zu ihrer sittlichen Bestimmung erzogen sein, und diese Erziehung macht die Kunst. Sie ist das leitende Mittelglied in der moralischen Erziehung des Menschengeschlechts. Da wir nun die gesammte sittliche Entwickelung der Menschheit im Begriffe der Weltgeschichte zusammenfassen dürfen, so hat die Kunst eine *moralische Aufgabe*, die sie *geschichtlich*, d. h. in *allmäligem Fortschritte löst*. Und daß sie diese Aufgabe wirklich löst, beweist die Geschichte der Kunst. Die Bedeutung der Kunst ist zugleich die des Künstlers. Und diesem seine moralische Aufgabe, seine geschichtliche Würde entgegen zu halten, dichtete Schiller die Künstler.

Was erzogen wird, sagt Lessing in seiner Erziehung des Menschengeschlechts, muß zu *etwas* erzogen werden. Im Lichte einer wohlgeordneten menschlichen Erziehung hatte Lessing die geoffenbarten Religionen betrachtet. In demselben Lichte betrachtet Schiller die Kunst. Und *wozu* im Sinne Schillers soll die Menschheit erzogen werden? Welches ist der letzte Zweck ihrer gesammten Entwicklung? Die *Moralität*, die nur erreicht wird in einer vollendeten Be-

freiung von den sinnlichen, selbstsüchtigen Neigungen, in einer vollendeten Erhebung über die sinnliche Menschennatur: so antwortet der Dichter der Resignation und des Don Carlos, der Verfasser der philosophischen Briefe. Und wodurch wird die Menschheit zu diesem Endzweck erzogen? Durch die Kunst! Also die Kunst ist das Mittel, und die Sittlichkeit ist der Zweck. Das Mittel ist sinnlicher Natur, der Zweck ist übersinnlicher. So ist zwischen der Kunst und ihrem Zwecke die ganze Kluft, die das Sinnliche vom Uebersinnlichen, die Natur von der Geisterwelt trennt. In der Sinnenwelt bleibt die Wahrheit verborgen, in der Geisterwelt wird sie erkannt. Hier wird das Göttliche geschaut, denn es ist nichts mehr da, was den Schauenden verdunkelt; die Trübungen sind verschwunden, aus den Sinnenwesen sind reine Geister geworden. So ist das Wahre und Gute, um die herkömmlichen Ausdrücke zu brauchen, unsere höchste Bestimmung, für welche uns die Kunst durch die Schönheit vorbereitet und erzieht. Wie sich die Kunst zur Sittlichkeit und Erkenntniß verhält, so wird sich die Schönheit zum Wahren und Guten verhalten. Sie ist beiden verwandt, wie das Sinnliche dem Uebersinnlichen ver-

wandt sein kann. Sie ist beiden ähnlich, aber nicht gleich. Sie verhält sich zu ihnen, wie die Fabel zur Moral: sie ist das Sinnbild, jene sind das Urbild. Der wahre Sinn dieser bildlichen Darstellung ist nicht das Bild, sondern die Moral jenseits des Bildes. Und so steht die Schönheit zwischen der Sinnenwelt und der Geisterwelt wie ein geheimnißvoller Wegweiser, der von jener zu dieser hinführt. Verglichen mit dem sinnlichen Wesen ist sie ein Bild, das uns von dem rohen Sinnengenuß zur Anschauung der Form erhebt und insofern sinnlich befreit und vollendet; verglichen mit dem sittlichen Ideal ist sie ein sinnliches Bild, also ein unvollkommenes Abbild, das jenes übersinnliche Ideal zugleich verhüllt, indem es dasselbe darstellt. Mit einem Wort: die Schönheit ist wie das verschleierte Bild von Sais. In dieser geheimnißvollen und fast mystischen Weise nimmt sie Schiller in den Künstlern. Sie erscheint ihm als das Symbol, in dem sich auf einen Augenblick das Ideale und Sinnliche verbinden; aber im Hintergrunde bleibt die Trennung. Und so kommt es, daß er die Schönheit gleichsam doppelt sieht, weil sie zugleich in zwei getrennten Welten lebt: bald erscheint sie ihm als einheimisch in der Geisterwelt,

dem Urbilde so eng verbunden, so nah verwandt, daß sie fast eines ist mit dem Wahren und Guten; bald erscheint sie ihm als einheimisch in der sinnlichen Welt, dem Urbilde nur von ferne verwandt, so demüthig untergeordnet, daß er sie vor der Schwelle dieses Heiligthums zurückläßt. In diesen Betrachtungen lebt etwas von p l a t o n i s c h e m Geiste, sowohl von dem klaren Geiste der ächten platonischen Philosophie, die von dem Gedanken der Kunst durchdrungen war, als von dem mystischen Geiste der neuplatonischen, die der Gedanke des Uebersinnlichen und die Sehnsucht darnach entzückte. Für den Künstlerphilosophen Plato war das Schöne eins mit dem Wahren und Guten, und das Urbild selbst galt ihm als die höchste Schönheit. Für den mystischen Plotin war die Kunst und Schönheit nur ein unvollkommener Abglanz des Guten, nur eine Propädeutik und Vorstufe, durch die wir in die Geisterwelt emporsteigen.

Ist die Schönheit das verhüllte Urbild, so ist der Künstler eigentlich der verhüllte Philosoph; ist die Schönheit nur die sinnbildliche Offenbarung des Göttlichen, so ist der Künstler gleichsam der Priester und Mystagog, der uns mit diesem heiligen Scheine

umgibt. Und so dachte sich Schiller das Wesen der Schönheit und die Bestimmung der Kunst, als er seine Künstler dichtete.

Die Schönheit gilt ihm als die Vorstufe zur Wahrheit:

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land.
An höher'n Glanz sich zu gewöhnen,
Uebt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süßem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.

Die Schönheit selbst ist die verhüllte, sinnlich gewordene Wahrheit, die aus der Geisterwelt in die sinnliche Menschenwelt herabsteigt, sie ist die Urania, die den Strahlenglanz vertauscht hat mit dem Gürtel der Anmuth:

Die, eine Glorie von Orionen
Um's Angesicht, in hehrer Majestät
Nur angeschaut von reineren Dämonen
Verzehrend über Sternen geht,
Gefloh'n auf ihrem Sonnenthrone
Die furchtbar herrliche Urania —
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie als Schönheit vor uns da.

Der Anmuth Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie versteh'n;
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengeh'n.

Und die Künstler, die uns die Schönheit offenbaren, erscheinen dem Dichter, wie die Archonten in der moralischen Erziehung der Menschheit:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Oceane
Der großen Harmonie.*)

So erhebend und großartig diese Vorstellungen sind, so haben sie etwas in sich, das dem Geiste der Kunst fremd ist. Wäre die Schönheit wirklich nur das Sinnbild, das uns leuchtet, so lange wir im Dunkeln sind, und welches sein Licht selbst von einer auswärtigen Sonne empfängt, so wäre ihr Dasein von vergänglicher Dauer, und jenes Vollgefühl der Befriedigung, das uns ihre Anschauung gewährt,

---

*) Vergl. folg. Stellen der Künstler: V. 42—53, 66—102, 179—190.

wäre ein flüchtiger, im Grunde trügerischer Genuß, wie der Dichter selbst sagt: „da schwebt sie mit gesenktem Fluge ganz nahe an dem Sinnenland, und malt mit lieblichem Betruge Elysium auf unsre Kerkerwand!“ Zwar führt uns die Kunst dem höchsten Ziele entgegen, aber sie ist nur der Weg zu diesem Ziele, nur das Mittel zu diesem Zweck, das wir entbehren können, sobald wir das Ziel erreicht haben. In der That, so verhält es sich nicht mit dem Schönen. So wenig die Natur blos da ist, den Menschen zu nähren und zu pflegen, so wenig ist die Kunst blos da, den Menschen zu bessern und zu bilden. Sie ist nicht Mittel zu einem Zweck, der außer ihr liegt: sie hat ihren Zweck und ihre Vollendung in sich selbst. Sie erzieht nicht blos, sondern vollendet in ihrer Weise das menschliche Leben. So weit die Form reicht, reicht die Kunst, und es soll, so weit das Menschliche reicht, nichts Formloses geben, nichts geben, das die Kunst von sich ausschließt oder der künstlerischen Vollendung nicht bedürfte. Und vor allem der Künstler selbst, der Dichter, dem das Bilden und Schaffen die innerste Befriedigung seiner Natur ist, kann sich unmöglich mit dieser blos dienenden Aufgabe begnügen, unmöglich blos da sein

wollen, um der emporstrebenden Menschheit die Thor der Geisterwelt zu öffnen. Ein natürliches Selbstgefühl im Dichter wird sich unwillkürlich der moralischen Begeisterung widersetzen, womit er seine Aufgabe lediglich dem jenseitigen Zwecke unterwirft. Er wird mit dem Selbstgefühle des Künstlers und aus ästhetischen Gründen zurücknehmen oder wenigstens einschränken, was er aus moralischen gefordert hat, gleichsam sich selbst überbietend. Unwillkürlich regt sich in unserem Dichter gegen den Philosophen der Künstler: dem Philosophen gilt die Kunst blos als die zeitweilige Erzieherin der Menschheit, dem Künstler erscheint sie zugleich als deren Vollendung. Sollen wir zu etwas erzogen werden, das jenseits der Kunst ist, so ist die Aufgabe der Künstler blos moralisch; kann die Kunst das menschliche Leben vollenden, so daß sie niemals entbehrlich wird, daß sie überall die letzte Hand an das Werk legt, so ist ihre Aufgabe ästhetisch. In beide Vorstellungen, obwohl die erste die überwiegende ist, theilt sich Schillers Empfindungsweise in den Künstlern. Das Leben ohne die Kunst erscheint ihm formlos und öde, als ob der geistige Sonnenschein ihm fehle: „Jahrtausende hab' ich durcheilet, der Vorwelt unabsehlich Reich; wie lacht

die Menschheit, wo ihr weilet, wie traurig liegt sie hinter euch!" Und die Kunst bemächtigt sich auch der geistigen Welt; auch die geistige Welt, die zuerst in der Kunst nur eine Vorstufe haben sollte, kann sich nur vollenden in der Form der Schönheit, die sie vom Künstler empfängt:

Wenn auf des Denkers freigegeb'nen Bahnen
Der Forscher jetzt mit kühnem Glücke schweift
Und trunken von siegrufenden Päanen
Mit rascher Hand schon nach der Krone greift;
Wenn er mit nieder'm Söldnerlohne
Den edlen Führer zu entlassen glaubt
Und neben dem geträumten Throne
Der Kunst den ersten Sclavenplatz erlaubt: —
Verzeiht ihm! Der Vollendung Krone
Schwebt glänzend über eurem Haupt.
Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit euch, dem freud'gen Erntekranze,
Schließt die vollendende Natur. —
Die von dem Thon, dem Stein bescheiden aufgestiegen,
Die schöpferische Kunst umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes unermess'nes Reich.
Was in des Wissens Land Entdecker nur ersiegen,
Entdecken sie, ersiegen sie für euch!
Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freu'n,
Wenn seine Wissenschaft der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Es ist eine getheilte und zwiespältige Vorstellung, die in den Künstlern die Seele des Dichters bewegt, eine solche, die mit sich selbst noch nicht im Klaren ist, die zwischen der moralischen und ästhetischen Aufgabe der Kunst unsicher schwankt. Diese Vorstellung soll befestigt und aufgeklärt, dieser Widerspruch soll gelöst werden; und diese klare Einsicht in das Wesen der Schönheit und Kunst zu gewinnen, fängt Schiller an, unter dem Einflusse der kantischen Lehre wissenschaftlich zu philosophiren.

V.

Der Ideengang Schillers nimmt wie seine Dichtungen einen stetig fortschreitenden Verlauf. Er hatte in seinem Lehrgedichte die Kunst unter den moralischen Gesichtspunkt gestellt, und wenn auch an manchen Stellen sich der ästhetische unwillkürlich dagegen erhoben hatte, so war doch der Nachdruck und das Uebergewicht auf jenem geblieben. Es ist darum die erste und nächste Frage, die er sich vorlegen muß: was ist die Kunst unter dem moralischen Gesichtspunkt? In der Lösung dieser Frage bewegt sich Schiller in der größten Uebereinstimmung mit Kant, und hier wird der Einfluß des Philosophen auf den Dichter am meisten fühlbar. Sobald er

den moralischen Gesichtspunkt dem ästhetischen gleich zu machen sucht, entfernt er sich mit jedem Schritte mehr von der kantischen Richtschnur.

1.

Die Kunst unter dem moralischen Gesichtspunkt betrachten, heißt so viel als das sittliche Ideal in einen Gegenstand der Kunst verwandeln. Was ist die Kunst, wenn sie dieses Ideal darstellt? Zugegeben einmal, worin Schiller mit Kant übereinstimmt, daß nur in dem sittlichen Handeln der Mensch seine höchste Bestimmung erfüllt, so muß es dem Dichter als die höchste Aufgabe der Kunst erscheinen, daß sie eine solche Handlung darstellt. Wie kann das Moralische künstlerisch werden oder wie kann es ästhetisch wirken? Diese Frage enthält eine Schwierigkeit, die auf den ersten Blick einem Widerspruche ähnlich sieht. Das Moralische nämlich besteht in jener uneigennützigen Tugend, die das Opfer der Neigung verlangt. Je größer und schwieriger das Opfer ist, um so größer und mächtiger ist die Tugend. Aber jedes Opfer unserer Neigungen ist ein Stich ins Herz; je größer das Opfer ist, um so schmerzlicher

wird es empfunden. Ohne diesen Schmerz ist die Tugend nicht denkbar. Die Tugend will mit einem Opfer errungen und darum schmerzlich empfunden werden. Die ästhetische Vorstellung, welche die Kunst bewirkt, will gefällig sein. Wie also kann das Moralische von der Kunst dargestellt werden und ästhetisch wirken? Wie ist es möglich, daß uns die Anschauung des menschlichen Leidens eine ästhetische Befriedigung gewährt? Was uns befriedigen soll, muß mit unserer Natur übereinstimmen. Wenn es ein Leiden gibt, das mit unserer Natur harmonirt, so würden wir diese Harmonie mit dem Gefühle der Lust empfinden. Mit unserer sinnlichen Natur stimmt das Leiden nie überein, von dieser wird es nur schmerzlich empfunden als etwas, das besser nicht wäre. Aber unserer sittlichen Natur, welche die höhere ist, könnte jenes Leiden gemäß sein. Die sittliche Natur wird befriedigt nur durch das sittliche Handeln, welches lediglich darin besteht, daß wir die Neigung dem Gebote der Pflicht und die niedere Pflicht der höheren opfern, welches also in jedem Falle ein Opfer und darum ein Leiden voraussetzt. Ein solches Leiden würde unsere sinnliche Natur schmerzen und müßte zugleich unserer sittlichen Natur gefallen. Ein solches Leiden müßte die höchste

Befriedigung gewähren, weil es das Höchste im Menschen befriedigt. Wie dieses Leiden selbst den Menschen erhöht, der es duldet, so wird der Schmerz, den es mittheilt, das Gefühl der Lust nicht aufheben, sondern steigern. Und das wäre die ästhetische Wirkung, die das Moralische ausübt und die von dem Moralischen allein herrühren kann. Die Kunst stelle uns eine solche sittliche Handlung dar, die auf einem solchen Leiden beruht, sie lasse die Handlung in ihrer ganzen Lebendigkeit gegenwärtig vor uns erscheinen, sie zeige uns die heldenmüthige Aufopferung in ihrer ganzen Größe, und sie wird, indem sie unsere sinnliche Natur auf das schmerzlichste ergreift, unsere sittliche in höchster Weise befriedigen. Diese Aufgabe löst die tragische Kunst, und das ist der „Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen. *)"

2.

Es ist seine eigene poetische Angelegenheit, worüber der Dichter philosophirt. Die Hauptwerke seiner Jugendpoesie waren tragische Dichtungen. Jetzt will

---

*) Ueber den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen. Neue Thalia 1. St. 1792.

er aus dem höchsten sittlichen Gesichtspunkte die Aufgabe und den Zweck der tragischen Kunst begreifen. Sie soll eine Handlung darstellen, deren moralische Größe sich in einem heldenmüthigen Leiden offenbart. Und zwar stehen die Handlung und das Opfer, welches sie verlangt, in gleichem Verhältniß. Je größer der sittliche Zweck, um so größer die Aufopferung. Leonidas fällt für das Vaterland. Sokrates stirbt für die Wahrheit. Besteht aber die tragische Handlung in der Größe des Leidens, so besteht die tragische Wirkung in der Größe des Mitleids, das wir empfinden. Die tragische Kunst löst daher ihre Aufgabe und erfüllt ihren Zweck, wenn sie das tragische Mitleid oder die erhabene Rührung hervorbringt. Unter welchen Bedingungen wird diese Wirkung erfolgen? Tragisch wird das Mitleid nur sein, wenn es zunächst die lebhafteste Mitempfindung ist. Die lebhafteste Empfindung verlangt, daß wir die leidende Größe unmittelbar vor uns sehen, nicht blos von ihr hören, sondern sie selbst anschauen. Die tragische Kunst soll uns die Handlung nicht als eine geschehene erzählen, sondern vor uns geschehen lassen. Diese Aufgabe löst sie durch die dramatische Darstellung. Weil sie eine Handlung darstellt, nicht blos Empfin-

dungen, darf sie nicht blos lyrisch sein; weil sie die Handlung nicht erzählt, sondern vor unsern Augen geschehen läßt, ist sie nicht blos episch, sondern dramatisch. Um aber das große Leiden, welches die Handlung mit sich bringt, nicht blos lebhaft, sondern auch ganz mitzuempfinden und gleichsam eins zu werden mit dem leidenden Helden, muß uns die Handlung vorgestellt werden in ihrem ganzen Verlaufe; wir wollen sehen, wie das Leiden entsteht, allmälig wächst und sich steigert, bis es den Höhepunkt der tragischen Größe erreicht in einer natürlichen Gradation. Sollen wir mitleiden, so müssen wir die Handlung miterleben, und das geschieht, wenn wir sie vollständig vor uns sehen und die Leidenschaft verfolgen können von ihrem ersten Element bis zu ihrer furchtbaren Größe, wie die Neugier des Oedipus und die Eifersucht des Othello. Aber wir können uns eine Handlung denken, die uns den Menschen im Zustande des Leidens zeigt, die uns dramatisch und vollständig vorgestellt wird, und doch die tragische Wirkung verfehlt, doch das tragische Mitleid nicht hervorbringt. Es muß noch etwas hinzukommen, damit sich der Zweck der tragischen Kunst erfülle, das Leiden muß der Art sein, daß wir es mitempfinden

können. Es muß mit uns, d. h. mit der menschlichen Natur übereinstimmen. Wir müssen deutlich fühlen: unter solchen Bedingungen konnte der Held nicht anders als solches leiden, an seiner Stelle hätten wir eben so gehandelt, eben so gelitten. Diese Uebereinstimmung des Leidens mit der menschlichen Natur wollen wir die menschliche Wahrheit nennen. Die Kunst muß das Leiden darstellen in seiner menschlichen, d. h. poetischen Wahrheit, die etwas anderes ist als die historische Richtigkeit.

So erklärt sich die Definition, welche Schiller von der Tragödie gibt: „sie ist eine dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns den Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.*)"

Aristoteles hat uns in dem Bruchstück seiner Poetik eine Erklärung der Tragödie hinterlassen, deren Sinn wir so wiedergeben: die Tragödie ist die Nach-

*) Ueber die tragische Kunst. Neue Thalia. II. St. 1792. Sch. hatte sich schon früher mit Vorliebe über die moralischen Wirkungen der dramatischen Kunst verbreitet. Sein Aufsatz über die Schaubühne als moralische Anstalt vom Jahr 1784 war keine philosophische Untersuchung, sondern eine rhetorische Lobrede auf den Nutzen der Bühne.

ahmung einer bedeutenden und vollständigen Handlung, — dramatisch, nicht episch dargestellt —, die Furcht und Mitleid erregt und durch die höchste Erregung dieser Affecte uns davon befreit.*)

Schiller beschäftigte sich damals mit der Poetik des Aristoteles, und man sieht deutlich, daß er die berühmte Erklärung des griechischen Philosophen vor Augen hatte, als er die seinige schrieb. Der Unterschied zwischen beiden Erklärungen mußte ihm bewußt sein, wie er uns in die Augen springt. Schiller läßt die tragische Wirkung nur im Mitleid bestehen, nicht in der Furcht. Warum hat er die Furcht weggelassen? Er hat mit Absicht diesen Affect von der tragischen Wirkung ausgeschlossen. Es mußte also nach seiner Ansicht in der tragischen Handlung nichts sein, das Furcht erregt, während nach dem griechischen Kunstphilosophen die erste tragische Wirkung die Furcht ist und die zweite das Mitleid. Was konnte Aristoteles allein unter der tragischen Furcht

*) Diese Erklärung der berühmten aristotelischen Stelle widerspricht sowohl der Lessing'schen (Dramaturgie St. 77) als der Goethe'schen (Nachlese zu Aristoteles Poetik 1826). Vergl. damit die Schrift von Jacob Bernays: Grundzüge der verlornen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau 1857.

verstehen? Man hat in diesem Punkte den Philosophen sehr unverständig erklärt. Man hat gemeint, der leidende Held errege unsere Furcht, weil wir für ihn fürchten. Als ob die Furcht, die wir für Jemand empfinden, etwas Anderes wäre als Mitleid! Als ob diese Furcht etwas Anderes wäre als eine Art von Mitleid! Als ob Aristoteles, dieser Meister im Unterscheiden und Erklären der Begriffe, so ungeschickt gewesen wäre, zwei Affecte zu unterscheiden, die im Grunde eins sind, und gegen sich selbst so arg gesündigt hätte, daß er in einer Definition erst die Art und dann die Gattung aufführt! Nach Aristoteles ist etwas in der tragischen Handlung, vor dem wir selbst uns fürchten: das ist das Schicksal. Und die tragische Handlung ist der Kampf eines Helden mit dem Schicksal. Der Held ist der würdige Gegenstand unseres Mitleids, das Schicksal ist der würdige Gegenstand unserer Furcht: „das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt!" Das Schicksal können wir nur fürchten, den Helden nur bemitleiden. So dachte Aristoteles. Anders dachte Schiller. Er hat von der tragischen Wirkung die Furcht ausgeschlossen, weil er von der tragischen Handlung das

Schicksal ausgeschlossen hat und unter dem moralischen Gesichtspunkt, den er einnahm, ausschließen mußte. Ihm gilt die tragische Handlung nicht als der Kampf des Helden mit dem Schicksal, sondern als der Kampf des moralischen Willens mit der sinnlichen Neigung, als die Aufopferung des Menschen für einen sittlichen Zweck. Die tragische Größe ist ihm nur die moralische, der Kampf der tragischen Handlung besteht zwischen rein menschlichen Kräften. Der letzte Grund des Tragischen ist nicht das Schicksal über — sondern der Wille im Menschen. Darum ist ihm der tragische Gegenstand allein die sittliche Größe des Helden, die sich im Leiden offenbart. Darum ist ihm die tragische Wirkung allein das Mitleid, das sich in die höchste ästhetische Befriedigung verwandelt, weil unserer höchsten Kraft Genüge geschieht. An die Stelle des Schicksals ist das Sittengesetz getreten. Die Pflicht kennt kein Schicksal, der Held ist rein moralisch und darum schicksalslos geworden. Und hier offenbart sich uns eine Einsicht in die innerste Natur unserer Tragödie im Unterschiede von den Alten und Shakespeare. Die Alten entdeckten das Schicksal über dem Menschen, Shakespeare entdeckte es im Menschen, Schiller setzt den Menschen über

das Schicksal und hebt damit das letztere auf. Ich kann diesen höchst bedeutungsvollen und folgereichen Punkt hier nicht näher verfolgen, denn es würde diese Untersuchung sich zu weit von unserm Thema entfernen; aber bemerken will ich, daß mir der schicksalslose Mensch, der rein sittliche, mehr ein moralisches Beispiel als ein tragischer Held zu sein scheint.

3.

Wenn also das höchste menschliche Ideal das sittliche ist und dieses Ideal darzustellen die höchste Aufgabe der Kunst; so wird in der tragischen Kunst diese Aufgabe gelöst. Oder die Kunst, unter dem rein moralischen Gesichtspunkt aufgefaßt, ist die tragische. Worin ihre Wirkung besteht, wie diese Wirkung erreicht wird, hat uns der philosophirende Dichter dargelegt. Es wird jetzt seine nächste Aufgabe sein, daß er den tragischen Gegenstand selbst näher beleuchtet und gleichsam in seine Factoren zerlegt. Wir wollen das tragische Object nicht blos aus seinen Wirkungen, sondern aus seinen eigenthümlichen Bedingungen erkennen.

Tragisch ist der Mensch, der seiner Pflicht die Neigung, seinem sittlichen Zwecke sich selbst aufopfert,

der für eine Idee leidet. Der Wille, der nach dem Grundsatz der Pflicht handelt, siegt über die Natur, die nach ihren begehrlichen Neigungen handeln möchte. Um die Natur zu besiegen, muß sie bekämpft und unterjocht werden. Dieser Kampf ist die tragische Handlung, dieser Sieg ist der tragische Triumph. Die Willensfreiheit offenbart sich im Siege über die Natur, und dieser Sieg fordert, daß die menschliche Natur leidet. Also sind es zwei Bedingungen, die den tragischen Gegenstand ausmachen. Die erste Bedingung ist die leidende Menschennatur; die zweite, daß im Leiden der moralische Geist seine Freiheit beweist und behauptet. Den Zustand des Leidens bezeichnet Schiller als das Pathos und die Darstellung desselben als „das Pathetische." Das Tragische ist pathetisch, und das Letztere ist immer ein Zustand des Leidens, ob es die Macht des Affectes ist, der uns mit sich fortreißt, oder der physische Schmerz, der uns überwältigt. Aber nicht jeder leidende Zustand ist schon pathetisch, nicht jedes Leiden ist ein Pathos. Die bloße unbändige Leidenschaft ist es ebensowenig, als der bloße körperliche Schmerz. Wodurch also wird das menschliche Leiden pathetisch? Daß es als Opfer erscheint für einen

sittlichen Zweck. Im sittlichen Zweck offenbart sich der moralische Geist und die Herrschaft des freien Willens. Soll das menschliche Leiden als ein sittliches Opfer erscheinen, so offenbare sich mitten in der leidenden Natur und über derselben die menschliche Geistesfreiheit in ihrer herrschenden Größe. Die Natur leide, nicht der Geist, er triumphire, indem er sich über das Leiden erhebt und eben dadurch seine der Natur überlegene Macht darthut. Diese Erhebung ist das Erhabene. So hatte es Kant begriffen; ebenso begreift es Schiller. Laokoon, der von den Schlangen ergriffen und zerfleischt wird, ist ein Beispiel der leidenden Natur in furchtbarster Gestalt. Aber sein Leiden ist ein heldenmüthiges Opfer, das er seinen Söhnen bringt, die er retten und gegen die Ungeheuer vertheidigen will, und zugleich ein Schicksal, das ihm die feindlichen Götter verhängt haben. Nicht der Schmerz, den er duldet, sondern das Opfer, das er bringt, macht sein Leiden groß und tragisch, und in diesem Sinne ist der leidende Laokoon ein Gegenstand der tragischen Darstellung geworden, sowohl in der Erzählung des Dichters als in der Gruppe des Bildhauers. Das menschliche Leiden ist mithin nur dann pathetisch und das

Pathetische nur dann tragisch, wenn es erhaben ist, sei es nun, daß wir das Leiden ruhig ertragen in erhabener Fassung oder kräftig bekämpfen in erhabener Handlung; in beiden Fällen offenbart sich im Leiden die Selbstständigkeit des Geistes: in der Fassung auf negative, in der Handlung auf positive Weise. Wenn Schiller die ruhige Fassung mehr der bildenden Kunst, die bewegte Handlung mehr der dichtenden zur Aufgabe macht, so bezeichnet er damit die Grenze der beiden Kunstarten, die Lessing bei Gelegenheit des Laokoon so scharfsinnig aufgewiesen hatte.*)

4.

Das moralische Ideal als Gegenstand der Kunst ist die tragische Größe, das Tragische ist durch das Pathetische, und dieses durch das Erhabene erklärt worden. Und gerade dieser Begriff mußte das philosophische Interesse unseres Dichters besonders an-

*) Ueber das Pathetische. Der Aufsatz hieß ursprünglich: über das Erhabene. Neue Thalia III. St. 1793. Unter dem zweiten Titel hat Schiller einen Theil desselben später umgearbeitet und in seinen kleineren Schriften 1801 veröffentlicht. S. unten.

ziehen, denn hier trifft er das Element seiner poetischen Vorstellungsweise, die von Natur das Erhabene liebt und sich unwillkürlich demselben zuneigt. Seine poetische Kraft, emporstrebend wie sie selbst war, wußte überall das Imposante am besten zu treffen, das Erhabene war gleichsam seine erste Liebe gewesen, es hatte seine Seele entzündet, wenn er in seinem Plutarch las von großen Menschen. In dieser Form der sittlichen Heldengestalt war ihm das Erhabene am nächsten gegenwärtig und auch poetisch am meisten zugänglich. Er stellte sich das Erhabene moralisch vor, und als er wissenschaftlich darüber nachdachte, erklärte er dasselbe aus moralischen Gründen: darin bejahte er die Richtung seiner poetischen Eigenthümlichkeit und stimmte zugleich mit der Theorie überein, die Kant zur Erklärung des Erhabenen in seiner Kritik der Urtheilskraft aufgestellt hatte.

Erhaben ist nur, was uns über die sinnliche Natur *erhebt*. Was uns darüber erhebt, ist nur die moralische Kraft. Darum ist sie allein erhaben. Wenn aber nur die sittliche Größe erhaben sein kann, so liegt die Frage nahe, wie es kommt, daß auch die Natur uns erhaben zu sein scheint? Im eigent-

lichen Sinn ist sie es nicht. Aber wir können nicht anders, als ihr den Schein der Erhabenheit beilegen, weil sie in gewissen Anschauungen in der Weise des Erhabenen auf uns wirkt. Es gibt Naturanschauungen, die uns erheben: darum nennen wir sie erhaben. Sie erheben uns, d. h. im Sinne der kantisch-schillerschen Denkweise: sie machen, daß wir uns über unsere sinnliche Natur erheben, sie bewirken, daß wir unserer übersinnlichen Natur, unserer sittlichen Kraft inne werden, d. h. sie stimmen uns moralisch. Wir werden moralisch gestimmt und über unsere sinnliche Natur erhoben, sobald wir deren Schranke empfinden, sobald uns deren Ohnmacht fühlbar gemacht wird. Wären wir nicht mehr, als nur sinnliche Wesen, so würden wir nie deren Schranke empfinden. Diese Empfindung beweist, daß wir mehr sind. Sie ist das Element des Moralischen. In demselben Augenblick, wo wir uns nichtig fühlen in unserer sinnlichen Natur, erwacht in uns das moralische Selbstgefühl, und es steigt um so höher, je energischer wir unsere sinnliche Ohnmacht empfinden. Das moralische Selbstgefühl und das natürliche stehen in umgekehrtem Verhältnisse. Je tiefer dieses sinkt, um so mehr erhebt sich jenes.

Wenn es nun Naturerscheinungen giebt, die unsere Sinnlichkeit übersteigen, so werden solche Erscheinungen uns nothwendig unsere sinnliche Kleinheit empfinden lassen und eben dadurch unser moralisches Selbstgefühl wecken, d. h. mit andern Worten, sie werden erhebend auf uns wirken und darum für erhabene Erscheinungen gelten dürfen. Je mehr sie uns sinnlich demüthigen, um so mehr werden sie uns geistig erheben. Solchen erhabenen Naturerscheinungen gegenüber fühlen wir uns wie Faust vor dem Erdgeiste: so klein, so groß! Es gibt Erscheinungen, die so groß sind, daß unsere sinnliche Vorstellung unfähig ist, sie zu fassen und auszumessen, andere, die so gewaltig sind, daß unsere physische Kraft dagegen in Nichts verschwindet. Beide sind erhaben: die erste können wir „das Erhabene der Erkenntniß", die zweite „das Erhabene der Kraft" nennen. Oder, um die kantisch-schillerschen Ausdrücke zu brauchen: jenes ist das mathematisch, dieses das dynamisch Erhabene. Es gibt Größen, die wir erhaben nennen, wie das Firmament, das Meer, die Alpen. Für den Verstand gibt es keine erhabene Größen, denn es gibt für ihn nichts absolut Großes; es ist keine Größe denkbar, welche die logische Größen-

schätzung aufhebt, über welche hinaus sich nicht zählen und messen ließe. Die logische Größenschätzung ist schrankenlos; hier ist jede Größe relativ, groß nur im Verhältniß zu einer kleineren, und klein im Verhältniß zu einer größeren. Aber unsere sinnlich-messende Vorstellung, unsere ästhetische Größenschätzung wird zu Schanden an jenen Naturerscheinungen, und darum gelten sie der ästhetischen Empfindungsweise als erhaben. Doch dürfen wir nie vergessen, daß das Erhabene keine Eigenschaft ist, welche die Natur hat, sondern die wir ihr geben. Sie ist nicht erhaben, sondern sie erhebt uns, oder besser gesagt: wir erheben uns in der Anschauung, die sie uns gewährt. *Wir* machen das Erhabene, nicht die Natur. Es wohnt in *uns*, nicht in den Dingen. Der letzte Grund des Erhabenen ist allein die moralische Kraft. Und das Erhabene selbst ist in seinem eigentlichen Wesen nur sittlicher Natur. Darum sagt Schiller zu den Astronomen gewendet: „— euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im Raume; aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht!“ *)

---

*) *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände.* Neue Thalia V. St. 1795.

VI.

Was sich durch alle jene Untersuchungen des Tragischen, Pathetischen, Erhabenen hindurchzieht und immer von Neuem wiederholt, ist der moralische Gesichtspunkt, aus dem Schiller zunächst die Kunst auffaßte, den er in der Resignation, im Don Carlos, in den philosophischen Briefen ergriffen, worauf er in den Künstlern das bedeutungsvolle Uebergewicht gelegt hatte. Indessen lag seiner eigenen Künstlernatur doch der ästhetische Gesichtspunkt zu nahe, um denselben ganz dem moralischen unterzuordnen und in ähnlicher Weise aufzuopfern, als der Pflicht die Neigung geopfert werden soll. Der Künstler verdankt der Natur zu viel und ist zu nah mit ihr verwandt,

um sie ganz zu verleugnen. Und wie Schiller das sittliche Ideal aufgefaßt hatte, war im Grunde desselben ein Motiv enthalten, welches den ästhetischen Gesichtspunkt sehr begünstigen mußte. Denn das sittliche Ideal, obwohl es der Tugend jedes Opfer verspricht, gründet sich bei Schiller auf die uneigennützige Liebe, also auf eine menschliche Neigung; dieses Ideal hat die Kraft, der Pflicht jedes Opfer zu bringen, es hat zugleich die Anlage zu einer Harmonie zwischen Pflicht und Neigung, zwischen dem moralischen und natürlichen Menschen. Die Erhebung des moralischen Menschen über den natürlichen war das Erhabene; die Harmonie beider ist das Schöne. Das Ideal Schillers hat in der Richtung auf das Erhabene zugleich die Anlage für das Schöne. Es liegt in der Natur dieses Ideals die Aufgabe, das Erhabene mit dem Schönen zu vereinigen. Jenem ist der moralische Gesichtspunkt, diesem der ästhetische zugewendet. Nachdem sich der erste entwickelt hat, ist nichts natürlicher, als daß sich der zweite ausbildet. Jetzt wird der ästhetische Gesichtspunkt seine ursprüngliche Berechtigung geltend machen, er wird seine untergeordnete Stellung verlassen, die er nicht ohne Widerstreben geduldet hat, und zu einer ebenbürtigen

Stellung fortschreiten; es ist möglich, daß er zuletzt eine übergeordnete erreicht.

1.

Anders erscheint die sinnliche Natur unter dem moralischen, anders unter dem ästhetischen Gesichtspunkt. Dort soll sie bekämpft, hier soll sie befreit und verklärt werden. So ist offenbar ein Widerstreit da zwischen dem moralischen und ästhetischen Urtheil. Der Streit ist schnell und leicht entschieden, wenn man auf einen der beiden Gesichtspunkte Verzicht leistet. Wenn man beide bejaht, so sehe man zu, wie man sie vereinigt. Und Schiller bejaht beide: das ist sein Problem.

Wie wird er es lösen? Wie wird er das Erhabene mit dem Schönen, den moralischen Gesichtspunkt mit dem ästhetischen ausgleichen? Wenn es eine Erscheinung gibt, in der die beiden Naturen, die geistige und sinnliche, völlig eins sind, so wird jener Widerstreit durch eine Thatsache entscheidend widerlegt. Eine Thatsache ist allemal der bündigste Beweis, also auch die bündigste Widerlegung. Aber wie können die beiden Naturen jemals eins sein und völlig eins? Der Geist ist frei, er bestimmt sich

selbst, er ist wahrhaft einheimisch nur in dem Werk, das er selbst gemacht hat. Die Natur hat er nicht gemacht. Wie also ist es möglich, daß in einer nur natürlichen Bildung die geistige Natur einheimisch sein kann, als in ihrem Werke? Das ist die Frage, und die Antwort soll eine Thatsache sein.

Es handelt sich um eine Erscheinung, von der wir alle anerkennen, daß sie schön ist, um eine Schönheit, von der wir alle gestehen, daß sie Natur ist, um eine schöne Natur, von der wir alle zugeben, daß sie geistiger Abkunft ist, daß sie durch den Geist selbst gemacht wird, durch ihn allein gemacht werden kann. Gibt es eine solche Erscheinung?

2.

Es gibt eine Schönheit, die wir geistig hervorbringen, als eine Schöpfung der Phantasie: das ist das Kunstwerk. Aber das Kunstwerk ist nicht Natur im eigentlichen Verstande. Es gibt auf der andern Seite eine Schönheit der Natur, die wir nicht hervorbringen, sondern empfangen: „das ist die Schönheit des Körpers, der Gestalt, des Bau's, die Schiller „die architektonische Schönheit“ nennt. Sie ist eine Naturgabe, ein Talent, kein Verdienst. Also

weder in der gestaltenden Natur, noch in der schaffenden Kunst werden wir die Erscheinung antreffen, die wir suchen. Wenn sie ist, wird sie allein in der geistig-sinnlichen Natur, der menschlichen, zu finden sein. Gibt es eine menschliche Schönheit, die rein natürlich ist und doch geistigen Ursprungs?

Natürlich ist unser Leben, soweit es nicht durch Wille und Bewußtsein bestimmt wird: also das unwillkürliche Leben. Unwillkürlich ist die Empfindung, welche der Eindruck hervorruft; unwillkürlich der Laut der Freude oder des Schmerzes, der diese Empfindung äußert, die Geberde, die sie sympathetisch begleitet. Es ist ein bewegter, körperlicher Ausdruck, den sich die Empfindung unwillkürlich gibt. Dieser Ausdruck sei ganz ungezwungen und natürlich, aber er sei nicht ungestüm und heftig, wie sich die rohe Natur Luft macht, sondern maßvoll und frei, der durchsichtige Wiederschein einer freien Seele, ein Werk des Geistes, der diesen Körper belebt. Dieser Ausdruck ist weder durch ein natürliches, noch durch ein moralisches Gesetz geboten; in ihm erscheint überhaupt kein Gesetz, sondern eine Person; er ist persönlich und darum einzig, nicht künstlich gemacht,

noch weniger künstlich nachzumachen: das ist die Schönheit, die wir als Anmuth empfinden!

In der Anmuth ist die natürliche Bildung eine sprechende geworden. Nur der Geist spricht. Anmuth ist Schönheit; sie ist eine schöne Natur, welche der Geist bildet. Es gibt keine künstliche Grazie, die künstliche Anmuth ist Ziererei, was Schiller „die Tanzmeistergrazie" nennt. Wer anmuthig sein will, ist es nicht; sein Lächeln ist nicht reizend, sondern süß; die Absicht kann die Anmuth nicht machen: „man fühlt die Absicht und man wird verstimmt." Die Natur, die sich gehen läßt und blos gehen läßt, ist nicht anmuthig; der Geist, der die Natur zwingt, sich nicht gehen zu lassen, und sie nur zwingt, ist es eben so wenig. Anmuthig ist nur der Geist, und er ist es nur dann, wenn er sich ganz natürlich und darum unwillkürlich offenbart.

3.

Unsere Freiheit steht zu unserer Natur in einem doppelten Verhältnisse. Sie kann die Natur befreien, sie soll sie zugleich beherrschen. Die geistig befreite und die geistig beherrschte Natur sind beide ästhetische Erscheinungen. Jene ist die Anmuth, diese die Würde. In der Würde erscheint der erhabene Wille,

in der Anmuth die schöne Seele. So verhält sich die Würde zur Anmuth, wie das Erhabene zum Schönen. In beiden regiert der Geist die sinnliche Natur, aber in der Würde regiert er als Herrscher, in der Anmuth regiert er mit Liberalität. Die Würde ist imposant und auf ihrem Höhepunkt majestätisch, die Anmuth ist reizend und auf ihrem Höhepunkte bezaubernd. Eins hat die Würde gemein mit der Anmuth: sie darf nicht gemacht sein; die gemachte Würde ist steif, feierlich, schwülstig, wie die gemachte Anmuth geziert, süßlich, kokett ist.

Es gibt eine Schönheit, in der sich Anmuth und Würde vereinigen: das ist die vollendete menschliche Schönheit, wie sie einmal gewesen ist bei den griechischen Göttern; dann steht der Mensch gerechtfertigt da in der Geisterwelt und frei gesprochen in seiner Erscheinung: „mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in der heitern Stirn, in dem sanftbelebten Blick die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnothwendigkeit in der edlen Majestät des Angesichts unter.“ —

Also die Anmuth ist die Thatsache, die jenen Gegensatz der moralischen und sinnlichen Menschennatur widerlegt, die Thatsache, der gegenüber der

ästhetische Gesichtspunkt seine untergeordnete Stellung aufgeben und sich dem moralischen ebenbürtig beiordnen darf. Wäre der geistige Mensch nur über dem sinnlichen und könnte nicht zugleich in ihm einheimisch und frei sein, so wäre der herrschende Geist, der in der Würde erscheint, das einzig menschliche Ideal, und wir müßten von der Menschheit urtheilen, wie Tasso von Antonio: „doch haben alle Götter sich vereinigt, Geschenke seiner Wiege darzubringen — die Grazien sind leider ausgeblieben, und wem die Gaben dieser Holden fehlen, der kann zwar viel besitzen, vieles geben, doch läßt sich nie an seinem Busen ruh'n!"

Gibt es aber Anmuth, so muß es möglich sein, daß sich die Vernunft mit der Sinnlichkeit befreundet, so muß sich auch die Pflicht mit der Neigung befreunden dürfen, so wird eine schöne Moralität möglich werden, welche die Pflicht erfüllt, nicht blos um der Pflicht willen, sondern aus Neigung. Es wird dann auch eine sittliche Grazie geben. Die sittliche Grazie ist die unwillkürlich gewordene Tugend, die zur Neigung gewordene Pflicht, die Fertigkeit gleichsam in der Moralität. Wir handeln gut, wenn wir die Pflicht thun, weil wir sollen; wir

handeln schön, wenn wir sie thun, weil wir nicht anders können, weil sie uns gleichsam zur zweiten Natur geworden: das ist die moralische Schönheit, die Virtuosität im Rechtthun.*)

4.

Ein anderes also ist das moralische, ein anderes das ästhetische Handeln. In dem ersten erfüllen wir das sittliche Gesetz, in dem zweiten befriedigen wir unsere eigene Natur. Dort zeigen wir, was wir sollen, hier was wir können. Das Sollen drückt nur den Zweck aus, wozu die Handlung geschieht, das Können die Kraft oder das Vermögen, welches der Handlung zu Grunde liegt. Der moralische Werth einer Handlung liegt allein in ihrem Zweck und ihrer Absicht, der ästhetische liegt in ihrer Kraft. Das Ziel, worauf die Kraft sich richtet, macht den moralischen Werth oder Unwerth der Handlung; die Größe der Kraft, welche der Handlung zu Gebote steht, bedingt ihren ästhetischen Charakter. Und daraus folgt: daß die beiden Urtheilsweisen, die mora-

*) Ueber Anmuth und Würde. Neue Thalia II. St. 1793.

lische und ästhetische, verschiedene Gesichtspunkte nehmen, daß sie übereinstimmen können, indem sie dieselbe Handlung bejahen oder verneinen, aber auch von einander abweichen können, indem wir ästhetisch annehmen, was wir moralisch verwerfen. Denn die Größe der Kraft ist nicht gebunden an die Richtung, welche das sittliche Gesetz anweist. Eine große und sittliche Handlung, wie die That des Leonidas, bejahen wir aus moralischen und ästhetischen Gründen: aus moralischen, weil er die Pflicht der Vaterlandsliebe erfüllte; aus ästhetischen, weil er die Kraft hatte, das Große zu thun. „Daß Leonidas die heldenmüthige Entschließung wirklich faßte, billigen wir; daß er sie fassen konnte, darüber frohlocken wir und sind entzückt.“ Ich kann mir zwei Erscheinungen vorstellen, die beide dem Sittengesetz widerstreben, von denen die eine moralisch verwerflicher ist als die andere, aber zugleich ästhetisch anziehender. Warum ist z. B. ein kühner Mord ästhetisch anziehender, als ein furchtsamer Diebstahl, obwohl er mit dem sittlichen Maßstab gemessen, weit verwerflicher ist, als dieser? Weil es die Größe der Kraft, das Vermögen ist, welches der Handlung den ästhetischen Werth gibt. Und eben darin unterscheidet sich die poetische Wahr-

heit von der moralischen und historischen. „Die poetische Wahrheit besteht nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache.“ Die ästhetische Kraft muß also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Darum ist die poetische Wahrheit unabhängig von der historischen, wie von der moralischen. Nachdem einmal der Dichter den ästhetischen Gesichtspunkt dem moralischen ebenbürtig an die Seite gestellt hatte, mußte ihm die Differenz beider in die Augen springen, und jetzt mußte er den ästhetischen Werth der Erscheinungen in seiner Eigenthümlichkeit schätzen. Wir bemerken, daß die Begriffe des Dichters, jemehr sie sich entwickeln, seiner poetischen Natur um so mehr sich annähern.*)

Er hatte dem Erhabenen das Schöne, der Würde die Anmuth zugesellt und so jenes erdrückende Uebergewicht gemildert und aufgehoben, welches der moralische Gesichtspunkt auf das Erhabene gelegt hatte. Jetzt war er besorgt, daß sich das Verhältniß beider

*) Ueber das Pathetische. (Schluß.) Diese Unterscheidung des ästhetischen und moralischen Urtheils setzt die Untersuchung über Anmuth und Würde voraus.

unwillkürlich umkehren und jenes Uebergewicht auf das Schöne übergehen möchte. Er war um das Erhabene besorgt. Es sollte ein Gleichgewicht und eine Ergänzung bestehen zwischen dem Erhabenen und Schönen, zwischen der Würde und Anmuth. Dieses Gleichgewicht zu hüten, schrieb der Dichter seinen spätern Aufsatz über das Erhabene. Wäre das Erhabene das einzig menschliche Ideal, so würde die Anmuth, die Harmonie und mit ihr das menschliche Glück fehlen. Wäre die Schönheit allein da, so würden wir nur die Harmonie des Lebens empfinden, so würden wir glücklich sein in den Schranken der Sinnenwelt und nie erfahren, daß wir bestimmt sind, als reine Intelligenzen zu handeln, daß wir in Wahrheit mehr sind, als die sinnliche Natur. Wir müssen erfahren, daß Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammenstimmen. In diesem Widerspruch liegt der Zauber des Erhabenen. Darum verdient die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, die vollkommenste Entwicklung. Das Schöne macht sich verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon. Beide müssen sich ergänzen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden: ohne die Schönheit wäre ein ewiger Streit zwischen unserem Geistesberuf und unserer

Menschheit; ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsere Würde vergessen machen. „Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne unser Bürgerrecht in der intellectuellen Welt zu verscherzen.“ Nur die Würde kann uns erheben, nur die Schönheit kann uns beglücken. Das Schöne und Erhabene sind „die Führer des Lebens,“ die beiden Genien, die das menschliche Leben, jeder in seiner Weise, vollenden müssen: „— nimmer widme dich einem allein! Vertraue dem ersten deine Würde nicht an, nimmer dem andern dein Glück!“ *)

Das Gegentheil des Schönen ist das Gemeine, der rohe, geistentblößte Naturtrieb. Das Gegentheil des Erhabenen ist das Niedrige, welches nicht blos gemein ist, sondern das Gemeine zum Zweck hat. Das Gemeine ist, wo das Edle fehlt; das Niedrige ist, wo das Edle verachtet und unterdrückt wird, es ist die herrschende Gemeinheit. Die Universalität der Kunst erlaubt, daß sie gemeine und niedrige Gegen-

---

*) Ueber das Erhabene. Kleinere Schriften 1801. „Die Führer des Lebens“ erschienen in den Horen 1795 unter dem Titel: „Schön und Erhaben.“

stände braucht, aber ihr Adel verlangt, daß sie selbst nie gemein oder niedrig wird. Beides ist nicht von dem Inhalte der Kunst, aber von ihrer Form ausgeschlossen.*)

5.

So hatte Schiller in seinem Aufsatz über Anmuth und Würde den moralischen Gesichtspunkt mit dem ästhetischen vereinigt. Er wollte das Schöne moralisch gerechtfertigt und begründet haben. Und hier offenbarte sich der Unterschied zwischen dem Philosophen und dem Dichter. Mit dem Begriff der sittlichen Grazie hatte sich Schiller von Kant entfernt. Denn Kant wollte nicht, daß die Neigung, gleichviel welche, jemals sittliche Triebfeder werde. Die einzige sittliche Triebfeder ist das Gesetz und der

---

*) Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. Kleinere Schrift. 1802. Aus diesem Grunde glaubte Schiller Bürger's Gedichte so hart beurtheilen zu müssen. Und ich vermuthe, daß er zur Unterstützung dieser Recension, obwohl er ihrer nicht ausdrücklich gedenkt, den obigen Aufsatz schrieb. Wenigstens wollte er die Grundsätze dieser Recension elf Jahre später, d. h. im Jahre 1803, mit eben demselben Nachdruck aufrecht erhalten. S. Anm. zur Rec.

Grundsatz. Wir sollen jede moralische Handlung, wie ein ringender Herkules, unseren Neigungen abkämpfen, in jeder guten Handlung unsere immer begehrliche Natur opfern. Wir stehen nicht einmal blos im Leben, sondern in jeder Handlung von Neuem am Scheidewege, wo die Wahl ist zwischen Pflicht und Neigung. Aus Neigung kann man gut handeln, aber auch böse, denn aus dem Herzen kommen auch arge Gedanken. Und weil die Neigung diese zweideutige Triebfeder ist, weil sie beides möglich macht, so kann man streng genommen aus Neigung nicht gut handeln. Denn es ist streng genommen nicht möglich, aus einer Triebfeder gut zu handeln, die auch böser Handlungen fähig ist. Aus dem Grundsatz der Pflicht, dem einzig möglichen, kann man *nur gut* handeln. Das war Kants Standpunkt, der in keiner Weise mit der Sinnlichkeit capituliren wollte. Das Gute soll uns nicht leicht, sondern schwer und immer schwer werden, es soll nie aufhören, Opfer zu verlangen und zu kosten. Kant stellte das strenge, gebieterische, unerbittliche Sittengesetz in seiner unnahbaren Majestät seinem Zeitalter gegenüber, welches ähnlich dem unsrigen seine moralischen Empfindungen in einem öden Materialismus

verflacht und abgestumpft hatte. „Er war der Draco einer Zeit, die nicht verdiente, einen Solon zu haben."

Kant dachte nur moralisch, Goethe nur ästhetisch. Und Schiller stellte sich zwischen Beide in seiner Abhandlung über Anmuth und Würde, die den moralischen Standpunkt mit dem ästhetischen ausgleichen wollte. Er konnte es darum keinem von Beiden recht machen. Und es war sehr charakteristisch, wie die beiden großen Männer die Sätze Schillers beurtheilten. Dem einen erschien sein Ideal viel zu sinnlich, dem andern viel zu moralisch. Kant ließ nur die Pflicht reden, und diese sagte zum Menschen: du sollst mich achten und aus bloßer Achtung thun, was ich gebiete! Schiller wollte den rigorosen Denker erweichen, und als ob er ihn hätte verführen wollen, stellte er die Menschheit in ihrer reizendsten Gestalt vor ihn hin; er ließ der Pflicht durch die Grazie sagen: ich will dir gehorchen, erlaube nur, daß ich dich lieben darf! Aber Kant erlaubte es nicht. Er fand, daß Schiller die Majestät des Pflichtbegriffs beeinträchtigt habe, weil er der Würde die Anmuth zugesellen, die Moralität in Schönheit verwandeln, die Vernunft der Sinnlichkeit befreunden

wollte. Und Goethe im Gegentheil meinte, daß Schiller undankbar gewesen sei gegen die große Mutter Natur, die ihn selbst gewiß nicht stiefmütterlich behandelt habe. Nach Kant hatte Schiller der Natur zu viel, nach Goethe zu wenig eingeräumt.*)

Aber der Standpunkt, den Schiller hier eingenommen, neigte sich schon mehr der goethe'schen Denkweise zu, als der kantischen. Er suchte die menschliche Vollendung in der schönen Form; das moralische Ideal stellte sich schon zurück gegen das ästhetische, es hatte sich mit diesem ausgesöhnt, es war nicht weit entfernt, sich demselben unterzuordnen. War in den Künstlern die Schönheit nur erst die Vorstufe und das unvollkommene Sinnbild des Guten gewesen, so erscheint sie jetzt als dessen Vollendung. War es dort die moralische und intellectuelle Erziehung des Menschen, der die Kunst dient, so wird es jetzt die ästhetische Erziehung, welche die Kunst macht. So schrieb Schiller seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

---

*) Kant, Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. I. St. Anm. Hartenstein Ausg. Bd. I. S. 182. Goethe, Tags- und Jahreshefte. 1794. Neue Ausg. Bd. XXI. S. 27.

VII.

In diesen Briefen wiederholt und entwickelt sich als ein Ganzes die Philosophie unseres Dichters. Wir sehen hier deutlich in den Zusammenhang und die Werkstätte seiner Gedanken. Es sind nämlich keineswegs ausgemachte und fertige Resultate, die uns Schiller in jenen Briefen mittheilt und lehrend auseinandersetzt, sondern die Resultate entstehen erst, indem er die Briefe schreibt, sie entwickeln sich erst mit dem Ideengange selbst. Es sind philosophirende Briefe, die mit manchen der platonischen Gespräche darin verwandt sind, daß sie sich von dem Gange der Gedanken mehr führen lassen, als daß sie denselben nach einem vorausgefaßten Plane leiten.

Es ist nicht ein fertig Gedachtes, das unserem Geiste dargestellt wird, sondern ein lebendiges Denken, das sich vor unserem Geiste als gegenwärtige Handlung vollzieht. Ein solches Philosophiren ist nicht episch, sondern dramatisch. Und darin besteht noch mehr, als in der Scenerie, der dramatische Charakter der platonischen Gespräche. Einen solchen dramatischen Charakter, der mit der Natur des Dichters ganz übereinstimmt, haben auch diese schiller'schen Briefe. Der moralische Gesichtspunkt verwandelt sich hier gleichsam vor unsern Augen in den ästhetischen. Unter den Händen des Dichters wird aus dem moralischen Ideal das ästhetische. Wer diese Briefe aufmerksam liest, wird entdecken, daß ihre Anlage mit ihrem Schluß, ihr Ausgangspunkt mit ihrem Endpunkt nicht übereinstimmen. Der moralische Gesichtspunkt beherrscht die Anlage, der ästhetische den Schluß. Es ist Schiller in diesen Briefen gegangen, wie in manchen seiner Dramen: daß sich der Held mit dem Dichter selbst verändert, oder die Stelle des Helden an eine zweite Figur übergeht, die nicht im ursprünglichen Plane, sondern erst unter den Händen des Dichters zu dieser Bedeutung emporsteigt. Im Don Carlos sollte Carlos der Held sein, und im Verlaufe

der Handlung wird es Posa. So soll in den Briefen über ästhetische Erziehung der moralische Gesichtspunkt der höchste sein, in der Folge aber und am Ende erscheint der ästhetische wirklich als der höchste. Die Briefe knüpfen in ihrem Ausgangspunkte an die Künstler an und vollenden in ihrem Endpunkte, was Schiller in Anmuth und Würde angelegt und vorbereitet hatte.

1.

Die Bestimmung des Menschen verlangt, daß die Vernunft durch das Sittengesetz das menschliche Leben beherrscht. Wenn das Sittengesetz nicht blos moralisch, sondern auch politisch herrscht, nicht blos die Gesinnung des Einzelnen, sondern auch die menschliche Gesellschaft regiert, so bezeichnet Schiller diesen Zustand als den „Vernunftstaat." Der sinnliche Mensch wird beherrscht durch den Trieb und das physische Bedürfniß. Die Noth treibt die Menschen dazu, sich gesetzmäßig zu vereinigen, um ihr Dasein gegenseitig zu sichern und ihre Bedürfnisse im Wechselverkehr des bürgerlichen Lebens zu befriedigen: diese nothgedrungene Gesellschaft nennt Schiller den „Nothstaat." Ist nun die Aufgabe des

einzelnen Menschen, sich über die Herrschaft des Naturgesetzes zu der des Sittengesetzes zu erheben, so kann die Bestimmung der Menschheit keine andere sein, als aus dem Nothstaat überzugehen in den Vernunftstaat.

Dazu ist eine Bedingung vor allen nöthig: daß die Menschen fähig sind, diesen Uebergang zu machen. Auf die wilden und rohen Triebe der Masse läßt sich kein Vernunftstaat gründen. Wird ein solcher Versuch dennoch gemacht — und das denkwürdige Phänomen hatte sich in Europa zugetragen, als Schiller seine Briefe schrieb — so ist sein unvermeidliches Schicksal, daß er schwärmerisch beginnt und barbarisch endet. Zwischen dem Staat, wie er sein soll, und den Menschen, wie sie sind, liegt ein breiter Graben, der sich nicht überspringen läßt, und den die französische Revolution umsonst gesucht hat, mit Leichen zu füllen. Sie hat ihn nicht gefüllt, sondern nur breiter gemacht.

Um unter Vernunftgesetzen zu leben, dazu gehört eine Fähigkeit, welche nicht die Natur macht, sondern die Bildung gibt, eine Bildung, die nur durch Erziehung erreicht wird. Es gehört dazu eine Erhebung über die selbstsüchtigen Begierden und Leidenschaften,

welche selbst nur gewonnen wird durch Kampf und Entsagung. Und die Menschen, wie sie sind, sind weit entfernt, diese nothwendigen Bedingungen zu erfüllen. „Einen großen Moment hat das Jahrhundert geboren, aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht!“ Den Einen fehlt die Bildung, den Andern die Kraft: jene sind roh, diese schlaff. Um die ersten zu bilden, die andern zu erheben, dazu ist eine Erziehung nöthig, die weder Staat noch Wissenschaft geben kann, denn es gehört dazu eine Veredlung des sinnlichen Menschen, eine gereinigte und vornehme Empfindungsweise, die allein durch die Kunst unter dem Eindrucke der Schönheit bewirkt wird. „Umgib die Menschen mit großen geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.“

Die Erziehung, die wir suchen, kann allein die ästhetische sein. Die Menschen müssen erst ästhetisch werden, ehe sie moralisch werden können: das ist der Ausgangspunkt der Briefe, in dem wir den Dichter der Künstler wiedererkennen. Und ich will sogleich sagen, was das Ende sein wird: ist der Mensch ästhetisch vollendet, so wird sich zeigen, daß er nicht erst

moralisch zu werden braucht; er ist es bereits geworden, er ist wie einer, der von Natur thut des Gesetzes Werk. Wie aber entsteht der ästhetische Mensch?*)

2.

Es sind zwei Vermögen, die zusammen das menschliche Wesen ausmachen: Vernunft und Sinnlichkeit. Die Vernunft denkt, die Sinnlichkeit empfindet. Das Denken äußert sich im Erkennen und Wollen: der Verstand erkennt die Naturgesetze, der Wille gibt die moralischen Gesetze; also offenbaren sich Beide, und damit die Vernunft selbst, in der Form des Gesetzes. Das Gesetz ist die Regel, wonach die Dinge geschehen, die Handlungen geschehen sollen: also die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen oder die Form, welche diese Mannigfaltigkeit zur Einheit verknüpft. Diese Einheit gibt die Vernunft: sie äußert sich also „formgebend." Dagegen ist die Sinnlichkeit das Vermögen, Eindrücke von der Außenwelt zu empfangen und aufzu-

---

*) Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Horen 1795. Vergl. Br. I. bis X.

nehmen; diese Eindrücke, vereinzelt und formlos, sind ein gestaltloser Stoff: die Sinnlichkeit äußert sich also „stoffempfangend.“

Beides sind nothwendige Aeußerungen der menschlichen Natur. Die Vernunft will kraft ihrer Natur Form geben, die Sinnlichkeit kraft der ihrigen Stoff empfangen: wir können das erste Streben „Formtrieb“, das zweite „Stofftrieb“ nennen. Es sind die beiden Grundtriebe der menschlichen Natur, wie Vernunft und Sinnlichkeit die beiden Grundkräfte. Der erste Trieb will Alles gestalten, der andere Alles empfinden; jener will keinen formlosen Stoff, dieser keine stofflose Form dulden. Und hieraus folgen jene beiden Fundamentalgesetze der sinnlich vernünftigen Natur: das Gesetz der absoluten Realität: verwirkliche die Form und entwickle die Anlage, mache Alles zur Welt was blos Form ist; und das Gesetz der absoluten Formalität: bilde den Stoff, gestalte und forme alle äußere Erscheinung, vertilge Alles was blos Welt ist!

Die Menschennatur, weil sie in beiden Trieben besteht, verlangt, daß beide befriedigt und zugleich befriedigt werden. Wie ist das möglich? Wenn es möglich ist, so besteht darin die Harmonie der mensch-

lichen Natur und der Einklang unserer Kräfte. Und diese Harmonie wäre möglich, sobald der Gegenstand des ersten Triebes den zweiten befriedigen kann. Der Gegenstand des ersten Triebes ist die Form; das Bedürfniß des zweiten ist, zu empfangen. Wenn wir im Stande sind, die Form zu empfangen, so befriedigen wir damit die beiden Triebe in einem. Was aber heißt: Form empfangen? Wenn ich von einem Dinge nichts empfangen will als blos seine Form, so muß ich seine Erscheinung gewähren lassen, ich muß ihm gleichsam seine Erscheinung gönnen, ich muß ihm die Freiheit geben, sich darzustellen; ich will dem Dinge nicht meine Form geben, sondern die seinige empfangen. Ich gebe ihm meine Form, wenn ich es durch meine Begriffe oder Zwecke bestimme: durch meine Begriffe, indem ich es zergliedere und ergründe; durch meine Zwecke, indem ich es bearbeite und umgestalte; das eine thut der Verstand, das andere der Wille. Ich empfange seine Form, indem ich es blos betrachte. Es gibt ein Verhältniß zwischen uns und den Dingen, worin wir uns vollkommen frei zu einander verhalten. Wir sind den Dingen gegenüber unfrei, so lange diese uns gegenüber eine Macht sind, die wir leiden oder

bekämpfen. Der sinnliche Mensch ist unfrei, denn er leidet die Macht der Eindrücke, die ihn gefangen nehmen. Aber auch der menschliche Geist ist den Dingen gegenüber nicht frei, er soll es erst werden. Für den Geist sind die Dinge zwar keine Eindrücke, die er leidet, wohl aber Aufgaben, die er zu lösen hat. Er wird mit diesen Aufgaben nie fertig. Er ist in unaufhörlicher Arbeit mit den Dingen begriffen. Er will sie erkennen und nützen. Jeder wissenschaftliche und praktische Fortschritt des menschlichen Geistes ist, bevor wir ihn machen, eine zu lösende Aufgabe, das ist für den menschlichen Geist die peinliche Empfindung einer nicht gelösten. Die Qual der Probleme ist das Leiden des Geistes, und so lange er leidet, fühlt er sich unfrei. Diese Qual wird und soll nie aufhören, so lange es Geister und Dinge gibt: darum kömmt für sich allein der menschliche Geist gegenüber den Dingen niemals in den Zustand wirklicher Freiheit.

Das freie Verhältniß, in dem wir die Dinge nicht ergreifen und brauchen, sondern freilassen, wo die Dinge weder unsere Eindrücke noch unsere Aufgaben, sondern blos die Gegenstände sind, die wir betrachten, — dieses Verhältniß ist weder geistig noch

sinnlich, es ist beides zugleich: es ist ästhetisch. So lange uns ein Eindruck peinlich gefangen hält oder eine Aufgabe ganz einnimmt und beschäftigt, schläft gleichsam der ästhetische Sinn. Aber sobald wir aufathmen von dem ängstlichen Druck, sobald die glücklich gelöste Aufgabe uns das Wohlgefühl der Freiheit zurückgibt, erwacht in diesem Augenblick unwillkürlich die ästhetische Betrachtung. Wir fühlen uns frei und neidlos lassen wir Alles außer uns frei, und was wir jetzt von den Dingen empfangen, indem wir sie betrachten, ist ihre bloße Form. Wir sind jetzt ganz Phantasie, ruhig weilende und betrachtende Phantasie, und so empfinden wir von den Dingen blos ihre sinnliche Form, ihre „lebende Gestalt", ihren Schein oder ihre Schönheit. In diesem ästhetischen Verhältniß ist zwischen uns und den Dingen kein ernsthafter Verkehr, denn es wird hier von keiner Seite eine ernsthafte Einwirkung auf die andere ausgeübt. In dem ästhetischen Verkehr spielt die Phantasie mit dem Schein der Dinge.*)

---

*) Vergl. Br. XI. XII. XIII.

3.

Wie entsteht ein solcher ästhetischer Verkehr? Gibt es im Menschen einen Trieb, der sich auf diese Weise und nur auf diese befriedigt? Oder müssen wir erst künstlich lernen, mit den Dingen ästhetisch umzugehen? In der ästhetischen Betrachtung empfangen wir nicht den Stoff, sondern die Form der Dinge, befriedigen damit die beiden Grundtriebe unserer Natur in einem Acte, befriedigen also unsere ganze menschliche Natur. Ich sollte meinen, was die gesammte Menschennatur befriedigt, müsse auch von der Natur selbst gesucht und brauche nicht erst künstlich angebildet zu werden. Also suchen wir in dem Naturmenschen, der sich am reinsten und liebenswürdigsten darstellt im Kinde, ob ein glücklicher Instinct seiner Natur das Kind von selbst in eine Art ästhetischen Verkehr mit den Dingen bringt. Dieser Verkehr fängt mit dem Augenblicke an, wo das Kind nicht mehr den Stoff der Dinge begehrt, sondern sich mit dem Scheine derselben begnügt, wo seine erwachte Phantasie beginnt im Schein der Dinge zu leben. Der Knabe, der auf dem Stock

reitet, der sein Pferd ist, das Mädchen, das die Puppe sorgfältig hütet und alles Mögliche thut, die Puppe schlafen zu machen, — was ist das Pferd des Knaben, was ist des Mädchens schlafende Puppe anders als eine bloße Vorstellung, als ein bloßer Schein, den die wundervolle Phantasie des Kindes den Dingen leiht und unwillkürlich von den Dingen wieder zurückempfängt? Das Kind spielt, und jedes Kind spielt. Jedes Spiel ist ein Formempfangen und darum das Element zum ästhetischen Verkehr. So gewiß das harmlos spielende Kind eine der anmuthigsten Erscheinungen der Welt ist, so gewiß ist im Spiele des Kindes die Schönheit gegenwärtig. Es gibt einen Trieb in der menschlichen Natur, den wir mit Schiller den „Spieltrieb“ nennen wollen: in diesem Triebe befriedigen sich die beiden andern zugleich, und diese Befriedigung ist ihre erste.

Aber die höchste und letzte Befriedigung dieses Triebes ist die wirkliche Schönheit. Wir können die betrachtende oder formempfangende Phantasie, weil sie den Ernst der sinnlichen Begierde wie den Ernst des forschenden Geistes von sich ausschließt, die spielende Phantasie nennen. Die Schönheit soll ein

Gegenstand sein nur der spielenden Phantasie, und die spielende Phantasie soll zu ihrem höchsten Gegenstande nur die Schönheit haben. So konnte Schiller sagen: „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und er soll nur mit der Schönheit spielen." „Er spielt nur, wo er in voller Bedeutung Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Das wußten oder, besser gesagt, das thaten die Griechen. So waren ihre Spiele. Sie spielten zu Olympia mit ihrer eigenen Schönheit. Und so dachten sie ihre Götter: „sie ließen sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirn der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zwecks, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, — in sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung: da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfen, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustande der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für

welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat." *)

4.

Nachdem wir begriffen haben, wie die ästhetische Betrachtung im Spiel entsteht und sich in der Schönheit vollendet, so läßt sich die Frage beantworten: worin besteht die ästhetische Gemüthsverfassung, die wir im Spiele suchen und in der Schönheit erreichen? Was ist der Mensch im ästhetischen Zustande? Ich will zuerst sagen, was er in diesem Zustande nicht ist. Er ist weder geistig noch sinnlich. Der geistige wie der sinnliche Mensch sind beide mit den Dingen beschäftigt, und mit Kraftanstrengung beschäftigt: der eine, indem er die Dinge bestimmt, sei es denkend oder handelnd; der andere, indem er von den Dingen bestimmt wird. In beiden Fällen wirken wir als Kräfte, und zwar in einer bestimmten Richtung, eingenommen von diesem Eindruck oder von dieser Aufgabe, die alles Andere von sich ausschließt. Wir sind also in beiden Fällen ausschließend bestimmt, gefangen gehalten von einer Macht, die uns einschränkt,

*) Vergl. Br. XIV. XV.

und indem wir an diesem Punkte unsere Schranke empfinden, sind wir in beiden Fällen unfrei.

Anders der ästhetische Zustand, dem diese Charaktere nicht zukommen. Er ist nicht wirkende Kraft, sondern betrachtende Ruhe; er ist nicht bestimmt weder thätig noch leidend, sondern unbestimmt oder bestimmbar; er ist nicht unter dem Zwange weder eines Problems noch eines Eindrucks: also nicht unfrei, sondern frei. So besteht die ästhetische Gemüthsverfassung in einer bestimmbaren Ruhe, die wir als Freiheit empfinden. Oder um Schillers vortrefflichen Ausdruck zu brauchen, sie besteht in der „Bestimmungsfreiheit," die zweierlei ist: die Freiheit von allen Bestimmungen, womit das Leben uns fesselt, und die Freiheit zu allen Bestimmungen, die das Leben enthält. In der letztern Rücksicht ist diese Bestimmungsfreiheit zugleich Bestimmungsfähigkeit. Weil der ästhetische Zustand die Freiheit von allen Bestimmungen ist, darum ist er weder geistig noch sinnlich; weil er zugleich die Freiheit zu allen Bestimmungen ausmacht, darum ist er sowohl geistig als sinnlich; er ist beides und zwar in gleichem Grade; es findet auf keiner von beiden Seiten ein Uebergewicht statt, sondern ein vollkommener Ein-

klang dieser beiden Grundkräfte der menschlichen Natur. Nun sind die beiden Kräfte der Vernunft und der Sinnlichkeit, die formgebende und die stoffempfangende, einander entgegengesetzt. Wenn aber zwei Kräfte in entgegengesetzten Richtungen auf dasselbe Wesen mit vollkommen gleicher Energie einwirken, so wird nach unabänderlichen Gesetzen jenes Wesen in den Zustand vollkommener Ruhe versetzt, es tritt ein Gleichgewicht ein der beiden Kräfte, die sich gegenseitig aufheben und in ihrem gemeinsamen Träger einen Zustand völliger Indifferenz herbeiführen. Die beiden Kräfte seien die formgebende und stoffempfangende, ihr gemeinsamer Träger der Mensch; sie sollen, entgegengesetzt wie sie sind, in vollem Gleichgewicht gedacht werden; so kann die menschliche Natur nicht anders, als den Indifferenzpunkt beider einnehmen, und die Indifferenz in diesem Falle ist eben der ästhetische Zustand. Bekanntlich haben die Moralphilosophen viel darüber gestritten, ob es eine Indifferenz des menschlichen Willens gebe, d. h. eine Willensfreiheit oder einen Zustand, in welchem der menschliche Wille nach entgegengesetzten Richtungen vollkommen gleich geneigt sei. Sobald es im Menschen eine Willkür, d. h. ein Ver-

mögen unbedingter Wahlfreiheit gibt, muß ein solcher Zustand möglich sein. Denselben verneinen heißt die Willkür und in diesem Sinne die Willensfreiheit aufheben. Lassen wir den Streit der Philosophen! Die scharfsinnigsten Denker — ein Leibnitz, um eines Spinoza nicht zu gedenken — zählen zu den Gegnern der Willensindifferenz. Aber es gibt eine Indifferenz in der menschlichen Natur, nur nicht im Willen, sondern im ästhetischen Zustande. Diese Entdeckung will Schiller an diesem Punkte gemacht haben. Im ästhetischen Zustande findet sich die Freiheit, welche die Moralisten im Willen vergebens suchen. Was ist der ästhetische Zustand, wenn er im Indifferenzpunkte zwischen Vernunft und Sinnlichkeit besteht? Diese beiden Grundkräfte treiben unwillkürlich die menschliche Natur, sich denkend und sinnlich zu äußern: es sind die beiden Grundtriebe, die sich nothwendig bethätigen, also die menschliche Natur nöthigen. Indem sie sich beide gegenseitig aufheben, so ist damit zugleich die Nöthigung aufgehoben oder der Zwang, und der aufgehobene Zwang ist die Freiheit. Diese Freiheit ist kein Wollen, das mit einem bestimmten Problem erfüllt ist, sondern die Offenheit für alle Bestimmungen, sie ist der Zustand,

in welchem der Mensch aus sich machen kann was er will, sie ist ein Können, sie ist Fähigkeit und blos Fähigkeit: die Menschheit in ihrer reinen, unberührten, unverbrauchten Anlage. In dem Zustande ästhetischer Freiheit kehrt die menschliche Natur gleichsam zurück in ihre Ursprünglichkeit, in der ihre Kräfte nicht vereinzelt wirken, sondern als gleichvermögende zusammenstimmen und sich in dieser Harmonie fühlen. „Die ästhetische Stimmung, weil sie keine einzelne Function der Menschheit in Schutz nimmt, ist sie einer jeden ohne Unterschied günstig, sie ist der Grund der Möglichkeit von allen." Wer diese Stimmung jemals erfahren hat, wird uns die Wahrheit dieser Begriffe bestätigen. Und wer sollte sie niemals erfahren haben? Aber sie ist niemals tiefer und vollständiger begriffen worden als von Schiller, und es gehörte ein Dichter dazu, um die ästhetische Stimmung so zu durchdringen. Erinnern wir uns an jene wunderbaren Gemüthszustände, die jeder mehr oder weniger, tiefer oder oberflächlicher erfahren hat, an jene Stimmungen, wo wir uns ganz und vollständig fühlen, unser Selbstgefühl so rein und ungetrübt sich regt, als ob wir wieder jung würden, als ob wir gleichsam von Neuem anfangen könnten zu leben,

als ob wir noch keine Schicksale gehabt hätten, wo „die Welt so weit, so offen vor uns liegt“, die ganze menschliche Natur sich fühlt, als ob sie eben wie neugeboren vom Schlummer erwacht wäre, — sind es nicht diese Stimmungen, wo wir uns fähig fühlen, jede Aufgabe zu lösen, am offensten sind für alle Bestimmungen, vor Allem am meisten geneigt sind zur ästhetischen Betrachtung der Dinge, zum Genusse der Kunstwerke, selbst zur poetischen Schöpfung? Und sind es nicht diese Stimmungen, in welche selbst uns wiederum die Betrachtung der schönen Natur und der Genuß eines vollendeten Kunstwerks versetzt? Wir empfinden ähnlich wie Faust, der von seinem Spaziergange heimkehrt: „Vernunft fängt wieder an zu sprechen und Hoffnung wieder an zu blüh'n; man sehnt sich nach des Lebens Bächen, ach! nach des Lebens Quelle hin!“ Und das war die Stimmung, in der von allen Dichtern Goethe am meisten gelebt hat, sie war seine Natur, seine Gemüthsverfassung, sie ist der Grundton, aus dem seine Poesie entspringt oder in den sie austönt. Schiller hat sie philosophisch begriffen und Goethe hat sie poetisch beschrieben; er hat uns in seiner „Zueignung“ bezeugt, in welcher Stimmung er zum Dichter geworden, wie aus seiner

ästhetischen Gemüthsstimmung seine poetische Kraft erwachte:

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich erwacht aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken
Und Alles ward erquickt mich zu erquicken.

Wir haben den Punkt erreicht, in dem sich die beiden großen Dichter zusammenfinden. Goethe las die Briefe über die ästhetische Erziehung noch ehe sie gedruckt waren, und schrieb darüber an Schiller: „Wie uns ein köstlicher, unserer Natur analoger Trank willig hinunter schleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe angenehm und wohlthätig, und wie sollte es anders sein, da ich das, was ich für Recht seit langer Zeit erkenne, was ich theils lobte, theils zu loben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand?" *)

---

*) Br. XIX. XX. XXI. Vergleiche Briefwechsel

Und einige Wochen vorher nach einem ästhetischen Gespräch, das er mit Goethe gehabt hat, schreibt Schiller seinem Freunde Körner: „— zwischen unseren Ideen fand sich eine ganz unerwartete Uebereinstimmung, die um so interessanter war, weil sie wirklich aus der größten Verschiedenheit des Gesichtspunktes hervorging. Ein Jeder konnte dem Andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen. Seit dieser Zeit haben diese ausgestreuten Ideen bei Goethe Wurzel gefaßt, und er fühlt jetzt ein Bedürfniß, sich an mich anzuschließen und den Weg, den er bisher allein und ohne Aufmunterung betrat, in Gemeinschaft mit mir fortzusetzen."*)

Mit der Abhandlung über Anmuth und Würde war Goethe nicht einverstanden; mit den Briefen über ästhetische Erziehung stimmt er überein. Das erklärt sich leicht aus dem Unterschiede selbst, der zwischen den beiden Schriften stattfindet; dort hatte sich der ästhetische Gesichtspunkt behutsam und schüchtern neben den moralischen gestellt, hier dagegen behauptet

---

zwischen Schiller und Goethe. Th. I. Goethe an Schiller. 26. Okt. 1794.

*) Briefwechsel Schillers mit Körner. Th. III. Schiller an Körner. Sept. 1794.

er mit dem vollen Bewußtsein seiner Berechtigung den höchsten Rang, und die menschliche Vollkommenheit wird durch die Schönheit begriffen.

5.

Nur der ästhetische Mensch ist vollkommen, der empirische ist es niemals. Unter dem Zwange der Lebensverhältnisse werden wir eingeschränkt, zersplittert, an die Scholle gefesselt, auf ein Bruchstück der Menschheit angewiesen. Im empirischen Zustande, d. h. wie wir leben im Gange der Gewohnheit und Erfahrung, sind wir niemals im vollen Gleichgewicht unserer Kräfte, die Thätigkeit auf der einen Seite ist allemal mit einem Leiden auf der andern verbunden. Unter dem Einflusse der Schönheit werden wir gleichsam wieder ergänzt, wieder verjüngt, in unserer reinen und vollkommenen Menschheit wieder hergestellt. Die Schönheit soll uns in den Zustand der Bestimmungsfreiheit, d. h. in den ästhetischen Zustand versetzen: darin besteht ihre nothwendige und eigenthümliche Wirkung. Sie soll mit andern Worten den empirischen Menschen in den ästhetischen verwandeln: daraus erklärt sich die verschiedene Wirkungsart der Schönheit. Wir können auf verschiedene Weise un-

vollkommen und mangelhaft sein, also auf eben so viele verschiedene Weise vollkommen werden. Die Form unserer Ergänzung richtet sich offenbar nach dem, was uns fehlt. Und was uns fehlt ist allemal etwas, das uns nicht fehlen sollte, das wir haben oder sein sollten. Es sollte uns niemals eine der Kräfte fehlen, die der menschlichen Natur zukommen, und diese Kräfte sollten immer in richtigem Gleichgewicht stehen, niemals die eine auf Kosten der andern sich geltend machen. Die Vollkommenheit der menschlichen Natur besteht nicht blos in der Energie, sondern in der übereinstimmenden Energie ihrer Kräfte. Mithin besteht die Unvollkommenheit der menschlichen Natur in dem Mangel entweder der Energie oder der Uebereinstimmung. Was uns fehlen kann und nicht fehlen sollte, ist entweder die Energie oder die Harmonie unserer Kräfte. Die Thatkraft fehlt, wenn wir abgespannt oder erschlafft sind; die Harmonie fehlt, wenn eine Kraft die andere überwiegt, sich einseitig vor der andern geltend macht, angespannt oder angestrengt handelt. Die menschliche Unvollkommenheit besteht im Zustande entweder der Erschlaffung oder der Anstrengung. Der unvollkommene, d. h. empirische Mensch ist entweder ange-

spannt oder abgespannt. Soll also die Schönheit den empirischen Menschen in den ästhetischen verwandeln, so muß sie den angespannten und abgespannten, beide, ergänzen können: den einen, indem sie beruhigend, mildernd, schmelzend auf ihn einfließt; den andern, indem sie ihn wieder aufrichtet und belebt. In dem ersten Falle ist die Wirkungsart der Schönheit „schmelzend", in dem zweiten „energisch"; in beiden ist sie ergänzend, befreiend, wiederherstellend. An dieser Wirkung als ihrer nothwendigen Frucht wollte Schiller die ächte Schönheit erkennen und gleichsam ihren Höhegrad messen. Je mehr wir von dem Kunstwerk unsere ästhetische Freiheit, das Gefühl unserer reinen und fähigen Menschheit empfangen, um so richtiger wirkt, um so vollkommener ist das Kunstwerk. Je allgemeiner die Stimmung ist, die unserem Gemüth durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Product aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung, desto vortrefflicher ist ein solches Product.*) So ist der ästhetische Zustand gleichsam der mittlere proportionale zwischen dem sinnlichen und moralischen.

*) Vergl. Br. XVI. XVII. XVIII und XXII.

6.

Vergleichen wir jetzt den moralischen Menschen mit dem ästhetischen, so hat sich in den Augen des philosophirenden Dichters das Verhältniß beider wesentlich verändert. In dem moralischen Menschen ist eine Seite der menschlichen Natur, eine ihrer Grundkräfte in energischer Anspannung begriffen und im Kampf mit der andern. In dem ästhetischen sind die beiden Grundkräfte ganz befriedigt und mit einander in rein gestimmter Harmonie. Die blos sinnliche Empfindung ist die niedrige und rohe Begierde, welche die Dinge an sich reißen will und mit dem Stoffe derselben gemein wird; diese Begierde hat nöthig, durch den moralischen Willen bekämpft und unterdrückt zu werden. Die schöne Empfindung begehrt nichts als die Betrachtung der Dinge, sie will nichts empfangen als deren Form, sie ist rein von jeder gemeinen Begierde, sie bedarf nicht des moralischen Zwanges, denn sie erfüllt von selbst das moralische Gesetz. Und so ist in dem ästhetischen Menschen von selbst der moralische enthalten. Früher erblickte Schiller in dem moralischen Menschen vor Allem die Erhabenheit des Willens, jetzt sieht er in

ihm vor Allem den Zwiespalt der Kräfte. Wenn Schiller zuerst erklärte, die Menschen müssen erst ästhetisch werden, ehe sie moralisch werden können, so wird er jetzt sagen: wenn sie das erste geworden sind, so brauchen sie das zweite nicht mehr zu werden. „Der Mensch muß lernen edel begehren, damit er nicht nöthig habe, erhaben zu wollen.“ Und das lernt er durch die ästhetische Bildung. Früher erschien die ästhetische Bildung nur als eine Vorstufe zur moralischen, jetzt erscheint die moralische als eine Nachhülfe der ästhetischen. Wenn diese fehlt, dann bleibt nichts übrig als jene. Die moralische Kraft ist immer da, die ästhetische Fähigkeit nicht immer und nicht in Jedem. Wem die schöne Empfindung gebricht, der soll sich mit der „moralischen Kraft“ trösten: „Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt doch vernünftig zu wollen und als ein Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst!“ Und so erscheint die schöne Sittlichkeit, verglichen mit der blos moralischen, als die höhere, die etwas vor dieser voraus hat, gleichsam vornehmer und edler ist, gleichsam den Adel der sittlichen Welt bildet; und die Moral, die vorher so erhaben aussah, erscheint unter diesem

Gesichtspunkte betrachtet nur noch bürgerlich. „Adel ist auch in der sittlichen Welt, gemeine Naturen zahlen mit dem was sie thun, edle mit dem was sie sind!“ *)

Für den moralischen Menschen gibt es kein Schicksal, denn es gibt keine Macht, die im Stande wäre, ihn zu überbieten, oder die erhabener wäre als er. Für den ästhetischen Menschen ist ein Schicksal ebensowenig denkbar, denn es gibt keine Macht, welche die menschliche Freiheit, ob wir sie moralisch oder ästhetisch vorstellen, binden und brechen könnte. Die moralische Freiheit bethätigt sich in der heldenmüthigen Aufopferung, sie erschien deshalb in ihrer Handlungsweise tragisch. Die ästhetische Freiheit hat nicht nöthig, erhaben zu wollen, weil sie edel begehrt; sie hat keinen Grund, tragisch zu werden; sie erscheint über dem Schicksal und über der tragischen Handlung.

Die schöne Humanität löst das Schicksal, das tragisch verschlungene Menschenleben und jeden drohenden Conflict rein und vollkommen auf, wie Iphigenie in dem Goethe'schen Gedicht das Schicksal des Orestes und den Widerstand des Thoas. Die ästhe-

---

*) Vergl. Br. XXIII. bis zum Schluß.

tische Freiheit macht das Schicksal unmöglich und die Tragödie überflüssig. Wenn nun der Dichter nach diesen seinen Ansichten sein poetisches Verfahren einrichtet, wenn er das ästhetische Ideal oder die schöne Humanität zur Aufgabe seiner künstlerischen Darstellung macht, so muß die Tragödie hier einer großen Schwierigkeit begegnen. Am nächsten liegt, daß die tragischen Conflicte glücklich gelöst werden; werden sie tragisch gelöst, so wird wenigstens der ästhetische Charakter des Helden (den wir voraussetzen) nicht die zureichende Ursache sein können, und der Dichter wird sich genöthigt sehen, außerhalb seines Helden eine Macht zu suchen, die ihm das Tragische vollenden hilft: er wird sich in einer poetischen Noth befinden, worin er zum Schicksal von Neuem seine Zuflucht nimmt, das er doch aus moralischen und ästhetischen Gründen mit vollem Bewußtsein aufgegeben hat; er wird es wieder aufsuchen müssen, und da er es in seiner Weltanschauung nicht findet, so bleibt ihm nichts übrig, als das Schicksal in einer fremden Weltanschauung nachzuahmen. Die Folge wird sein, daß die Tragödie entweder ausbleibt oder sich mit fremdartigen Motiven vermischt. Indessen haben wir jetzt in unserem Dichter nicht den Künstler,

sondern den Philosophen vor Augen, und wir wollen der Untersuchung nicht vorgreifen, die wir abgesondert von dieser uns für ein anderes Mal aufheben. Nur an der Grenze der gegenwärtigen Untersuchung sei die Frage aufgeworfen: welchen Effect das ästhetische Ideal in der dramatischen und namentlich in der tragischen Dichtung haben wird?

VIII.

Vergleichen wir Schillers ästhetische Grundsätze mit den kantischen, so hat sich die kleine Differenz, die sich von vornherein bemerkbar machte, allmälig und folgerichtig zu einer großen entwickelt. Kant hatte in dem behutsam-kritischen Geiste seiner ganzen Betrachtungsweise das ästhetische Problem aufgestellt und gelöst. Die Schönheit galt ihm nicht als eine Eigenschaft, die den Dingen an sich zukommt, sondern lediglich als ein Prädicat, das wir nicht anders können als den Erscheinungen beilegen. Was Kant erklären wollte, war nicht die schöne Erscheinung, sondern das ästhetische Urtheil. Und er stellte gleich im Anfange dieser seiner Untersuchung fest, daß

nicht in der Natur der Dinge, sondern lediglich in unserer Betrachtung über dieselben das allgemeine Prädikat der Schönheit gegründet sei, daß mit andern Worten das ästhetische Urtheil ein reflectirendes (kein bestimmendes) sei, welches keine andere Geltung haben könne als eine blos subjective. Nun ist die Schönheit weder ein logischer noch ein moralischer Begriff, die ästhetische Wahrnehmung der Dinge vermehrt weder unsere wissenschaftliche Erkenntniß, noch bestimmt sie unser Begehrungsvermögen oder wird von diesem bestimmt. Der Verstand macht die logischen, die Vernunft die moralischen Begriffe; das ästhetische Urtheil, welches weder logisch noch moralisch ist, kann weder aus dem Verstande noch aus der Vernunft erklärt werden. So entdeckte Kant, um das ästhetische Urtheil zu erklären, ein drittes Vermögen neben dem Verstande, der das Sinnliche erkennt, und der Vernunft, die das Sittliche erzeugt, ein mittleres Vermögen gleichsam zwischen jenen beiden: das Gefühl der Lust oder Unlust, den ästhetischen Sinn oder den Geschmack. Das Reich der Vernunft ist die Freiheit, das Reich des Verstandes ist die Natur, das Reich des Geschmacks ist die Schönheit, welche Natur und Freiheit

gleichsam in sich vereinigt, denn in der Schönheit empfinden wir die Natur in einer zweckmäßigen Uebereinstimmung (nicht mit sich selbst, sondern) mit uns. Kant betont nachdrücklich jenes „gleichsam." Die Schönheit ist nicht die wirkliche objective Vereinigung der Natur und Freiheit, des Sinnlichen und Moralischen; sie wird nur von uns so empfunden, so beurtheilt, so reflectirt. Die ästhetische Wahrnehmung ist nur ein Vermögen neben andern, ein mittleres, das nach beiden Seiten sorgfältig abgegrenzt und eingeschränkt wird, und diese Grenze nicht überschreiten darf weder nach dem Verstande zu noch nach der Vernunft. Bei Schiller erweitert sich im Fortgange seiner ästhetischen Begriffe mit jedem Schritte mehr das ästhetische Vermögen, es bemächtigt sich immer mehr des ganzen Menschen, der ästhetische Mensch erscheint zuletzt als der Inbegriff alles Menschlichen, als die wirkliche Einheit des Moralischen und Sinnlichen, und demgemäß die Schönheit als die wirkliche und objectiv gültige Einheit des Geistigen und Natürlichen.

Damit weichen die von Kant sorgfältig gehüteten Grenzen, die den Geschmack abhalten von der theoretischen und praktischen Vernunft, von dem Vermögen

der Erkenntniß und des sittlich=freien Handelns. Die ästhetische Bildung ist die allgemein menschliche; sie muß mithin auch die wissenschaftliche und moralische Bildung durchdringen und in gewissem Sinne sich aneignen können. In gewissem Sinne, denn es kann nicht gemeint werden, daß auf ästhetischem Wege die wissenschaftlichen und moralischen Wahrheiten erzeugt werden. Die einen werden entdeckt durch die eindringende Erforschung der Dinge, die andern werden erzeugt durch die gesetzgebende reine Vernunft, und weder jene Erforschung noch diese Gesetzgebung sind ästhetische Handlungen. Der Wahrheitssinn muß ganz unabhängig von dem Schönheitssinn seine eignen Wege gehen. Er hat auch von dem letztern keine unberechtigte Einmischung zu fürchten, denn die Wahrheiten, ob sie Natur= oder Sittengesetze sind, bilden den Inhalt der wissenschaftlichen und sittlichen Bildung, gleichsam den Stoff derselben; die ästhetische Bildung aber hat es überhaupt nicht mit dem Stoff, sondern lediglich mit der F o r m und der G e s t a l t zu thun und will es mit dieser allein zu thun haben. Wenn Wissenschaft und Sittlichkeit ohne Form sein können, so bedürfen sie keiner ästhetischen Erziehung und Bildung. Wenn beiden aber die Form, wie

allem Menschlichen, unentbehrlich ist, so müssen sie in diesem Punkte dem Schönheitssinn entsprechen, ohne dem Wahrheitssinn zu schaden; sie müssen von ihrer formalen Seite aus ästhetisch bildungsfähig sein.

Form ist Darstellung. Die Form, in der sich die Wissenschaft darstellt, ist die Rede, unter der wir zugleich die Schreibart begreifen, im Allgemeinen also der Styl oder die Diction. Die Form, in der sich die Sittlichkeit darstellt, ist (nicht die Gesinnung, sondern) das Betragen, überhaupt die gesammte äußere Erscheinung. Die ästhetische Bildung in der Wissenschaft und Sittlichkeit bezieht sich deshalb auf den Styl und das Betragen, auf die Schönheit der mündlichen und schriftlichen Rede und auf die ästhetischen Sitten. Es leuchtet ein, daß die gefällige Form der Rede und des Benehmens nicht den innern Werth weder des wissenschaftlichen noch moralischen Charakters ausmachen, es läßt sich gründliche Gelehrsamkeit und tüchtige Gesinnung ohne gefällige Formen denken, ja sogar in sehr ungefälligen, und auf der andern Seite können gefällige Formen wenigstens dem Scheine nach sich vertragen mit oberflächlicher Wissenschaft und leichtfertiger Gesinnung, wenn nicht mit noch Schlimmerem. Wollte man die

wissenschaftliche und sittliche Bildung ganz durch die ästhetische ersetzen, so wäre das in beiden Fällen frivol. Es hieße das gesetzmäßige Denken und Wollen einer belletristischen Willkür preisgeben. „Belletristische Willkür im Denken verfinstert den Verstand; angewendet auf Maximen des Willens ist sie geradezu etwas Böses und muß das Herz verderben.“ Der Gebrauch der schönen Formen hat in der Wissenschaft wie in der Sittlichkeit seine nothwendigen Grenzen, und der richtige Gebrauch in beiden Fällen seinen wohlthätigen Nutzen. Die entwickelte Wissenschaft gibt sich von selbst die schöne Form, sie endet nothwendig in der ästhetischen Bildung. Je strenger und wissenschaftlicher im reinsten Sinne des Wortes das Denken ist, um so gesetzmäßiger ist sein Verfahren, um so zusammenhängender die Reihe seiner Vorstellungen, um so deutlicher muß seine Sprache, um so anschaulicher, lebendiger, durchsichtiger seine Form sein. Und in dieser Form ist und wirkt die Wissenschaft ästhetisch. Je mehr ich den wissenschaftlichen Stoff in der Gewalt habe und denselben vollkommen beherrsche, um so spielender kann ich diesen Stoff in der Darstellung ausbreiten. Das platonische Denken z. B. erlaubt nicht nur, sondern fordert die plastische

Rede, und unbeschadet seiner Gründlichkeit und Tiefe, der es um die Wahrheit im höchsten Sinne zu thun ist, entwickelt und gestaltet es sich am freiesten im Spiele der Unterredung. „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste." Die Wissenschaft hat in sich selbst den Zug nach der ästhetischen Bildung, denn je mehr sie auf die deutlichste Erkenntniß der Wahrheit gerichtet ist, um so mehr neigt sie sich zur anschaulichsten Darstellung.*)

Auf der andern Seite können zwar das schöne Betragen und die gefälligen Sitten die moralische Gesinnung nicht erzeugen, aber sie können dieselbe begünstigen und das menschliche Gemüth in eine der Tugend zweckmäßige Stimmung versetzen. Die ästhetischen Sitten verlangen, wie die Prinzessin im Tasso sagt: „daß alles wohl sich zieme was geschieht." Sie können nichts Unsittliches thun. Wenn nun die ästhetischen Sitten nicht blos Schminke, sondern Natur sind (und nur so gelten sie als ästhetisch), so müssen sie bewirken, daß auch das Gemüth nichts Unsittliches begehrt oder nicht unsittlich begehrt. Das aber ist ein großer negativer Vortheil der Tugend. Was

*) Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. Horen 1795.

der Immoralität zuwiderläuft, muß eben dadurch die Moralität befördern. Und diesen moralischen Nutzen haben die ästhetischen Sitten.*)

---

*) Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten. Wir haben gezeigt, daß die ästhetischen Sitten ebenfalls ihre Grenze haben. Wenn das gefällige Benehmen die ganze Sittlichkeit sein will, so wird der Ernst der moralischen Gesinnung aufgehoben, und es entsteht die Frivolität. Hierin liegt „die Gefahr ästhetischer Sitten," über die Schiller in dem Aufsatz über die nothwendigen Grenzen u. s. f. gehandelt hatte. Die Kehrseite ihrer Gefahr ist ihr moralischer Nutzen. So hängen die beiden Abhandlungen zusammen, die zu den Briefen über ästhetische Erziehung anhängende Untersuchungen bilden.

IX.

Mit dem ästhetischen Ideal ist zugleich die Aufgabe der Kunst und näher der Dichtkunst vollständig begriffen. Die Theorie des Schönen, nachdem sie entwickelt und festgestellt ist, fordert unsern Dichter unmittelbar auf, die Theorie seiner eignen Kunst aus ihr abzuleiten. Die Aesthetik geht hier in die Poetik über, und mit dieser beschließen sich Schillers philosophische Untersuchungen.*)

Das ästhetische Ideal war begriffen worden als die menschliche Natur in dem glücklichen und voll-

*) Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Horen 1795 und 1796.

kommenen Einklang ihrer Kräfte, in der harmonischen Einheit ihrer geistigen und sinnlichen Vermögen, in jenem Zustande der Freiheit, welche der moralische Mensch sucht, der sinnliche entbehrt, der ästhetische allein genießt. Und zwar ist die menschliche Natur in ihrem Ursprunge angelegt zu dieser Harmonie ihrer Kräfte, bestimmt zu dieser ästhetischen Vollkommenheit. Aber je mehr sie sich von ihrem Ursprunge entfernt und in die Nothdurft des Lebens geräth, je mehr das natürliche Schicksal einerseits die volle Entfaltung ihrer Kräfte hemmt und einschränkt, die künstliche Bildung andererseits diese Kräfte vereinzelt und durch die vereinzelte Ausbildung ihrer Natur entfremdet, um so größer wird nothwendig die Differenz zwischen dem wirklichen Menschen und dem ästhetischen. Diese Differenz ist augenscheinlich eine doppelte. Die schöne Natur contrastirt auf der einen Seite mit der künstlichen Bildung, und der Contrast wird um so größer, je mehr sich die letztere verfeinert und das menschliche Leben von der Natur entfernt; sie contrastirt auf der andern Seite mit der gewöhnlichen Natur, wie sie die Nothdurft des Lebens, dieses natürliche Menschenschicksal, werden läßt, contrastirt mit dem Menschen, wie ihn die gebieterische Wirklichkeit des

Lebens, der nothwendige Gang der gemeinen Erfahrung, von seiner wahren Bestimmung abzieht und dieser gegenüber entstellt. Der wirkliche Mensch, wie er als gegeben vorliegt, ist theils der künstlich gebildete theils der empirisch natürliche. Verglichen mit der künstlichen Bildung, ist die schöne Natur die ursprüngliche und wahre, welche ist, trotz jener; verglichen mit der gemeinen Wirklichkeit, ist sie die ideale, welche nicht ist, aber sein soll. Das ästhetische Ideal ist zugleich unsere ursprüngliche Natur und unsere höchste Bestimmung. Wenn es seine ursprüngliche Naturwahrheit im Contrast mit der künstlichen Bildung behauptet, so erscheint die schöne Natur als das Naive; wenn es sich der gemeinen Wirklichkeit als höchstes Ziel des menschlichen Lebens gegenüberstellt, so erscheint es als das Ideal. Naiv ist die Natur, die im ungesuchten Gegensatz zu den Regeln der Kunst (wozu auch die ästhetischen Sitten gehören können) ihr Gesetz aus sich selbst schöpft, die mit der Macht des Genies den ausgeprägten Bildungsformen entgegentritt. „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivetät allein macht es zum Genie, und was es im Intellectuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht

verleugnen." Hier treffen wir wieder einen sehr bedeutungsvollen und charakteristischen Unterschied zwischen Schiller und Kant, denn Kant hatte ausdrücklich das Genie von dem wissenschaftlichen und moralischen Gebiete ausgeschlossen und eingeschränkt lediglich auf das ästhetische. Im Moralischen sollte allein nach Grundsatz gehandelt werden, und dazu braucht es kein Genie, sondern nur pflichtmäßige Gesinnung; im Wissenschaftlichen nur nach kritischen Regeln, und dazu ist nicht Genie nöthig, sondern Gründlichkeit und Scharfsinn.

1.

Die Aufgabe der Dichtkunst kann keine andere sein, als „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", d. h. mit andern Worten, keine andere als das ästhetische Ideal darzustellen. Gegenwärtig in der Menschheit ist immer das ästhetische Ideal, nur in verschiedener Weise; die Menschheit empfindet immer den Zustand ihrer glücklichen Vollkommenheit, nur in verschiedener Gemüthsrichtung. Entweder ist das ästhetische Ideal wirklich vorhanden, so ist es die schöne Natur, die sich äußert, oder es ist in der Wirklichkeit nicht vorhanden, so ist

es das Ideal, das wir suchen, nach dem wir uns sehnen, das wir in der Phantasie genießen, weil wir es in der Wirklichkeit entbehren. Das ästhetische Ideal lebt in uns, entweder als Natur oder als Sehnsucht. Die ästhetische Empfindungsweise, die der poetischen zu Grunde liegt, hat zu ihrem Gegenstande immer die schöne Natur, die glückliche Menschheit: entweder sie genießt dieselbe als eine Wirklichkeit, welche ist, oder sie strebt sehnsüchtig darnach als nach einem Ideal, welches sein sollte. Im ersten Fall ist unsere Empfindungsweise „naiv", im zweiten „sentimentalisch." Da nun das ästhetische Ideal den Gegenstand und die Aufgabe aller Poesie ausmacht und nur auf zwei Arten empfunden werden kann, entweder naiv oder sentimentalisch, so entspringen hieraus zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Wenn die schöne Natur gegeben ist als vorhandene Wirklichkeit, so ist die Aufgabe der Poesie, diese Natur so treu als möglich abzubilden; wenn sie nicht in der Wirklichkeit angetroffen wird, so ist die Aufgabe der Poesie, die schöne Natur so lebendig als möglich vorzubilden. Jenes leistet die naive, dieses die sentimentalische Dichtung.

Die naive Poesie ist die Nachahmung des Wirklichen, die sentimentalische die Darstellung des Ideals. Die Dichter sind immer die Bewahrer der Natur: entweder sie ahmen die gegenwärtige nach oder sie suchen die verlorene.

Ein anderes also ist das naive Interesse an der Natur, ein anderes das sentimentalische. Jenes beruht auf der Verwandtschaft, die wir zur Natur haben, dieses auf dem Gefühl der Entfremdung, die wir der Natur gegenüber empfinden. Dort sind wir naturgemäß und leben noch mit kindlicher Einfalt in der Natur als in unserer mütterlichen Heimath, hier möchten wir naturgemäß sein, weil wir in Wirklichkeit es nicht sind, und je naturwidriger wir geworden, um so lebhafter ist die Sehnsucht, wieder naturgemäß zu werden. Die naive Empfindung ist das einfache, gesunde Heimathsgefühl in der Natur, die sentimentalische ist das Heimweh nach der Natur. Dort empfinden wir natürlich, hier empfinden wir das Natürliche. Es sind dieses sehr verschiedene, ja entgegengesetzte Gemüths- und Bildungszustände, aus denen jene beiden Empfindungsweisen hervorgehen. Je natürlicher unsere Bildung und die sittlichen Lebensverhältnisse sind, um so

naiver ist unsere Empfindungsart, um so naiver die Dichtung; je künstlicher und naturwidriger die Bildung wird, um so mehr werden Empfindung und Poesie sentimentalisch gestimmt. Die beiden Empfindungs- und Dichtungsarten verhalten sich, von hier aus betrachtet, wie entgegengesetzte Größen. Je mehr wir aufhören, naiv zu sein, um so mehr fangen wir an, sentimentalisch zu werden. „So wie die Natur nach und nach anfing, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das (handelnde und empfindende) Subject zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als Idee und Gegenstand aufgehen.“ Die naiven Dichter sind die Kinder der Natur, die sentimentalischen ihre Liebhaber. Beide bejahen und lieben die Natur, aber in ganz verschiedener Weise. Die naiven Dichter lieben sie kindlich und einfach, die sentimentalischen lieben sie mit Begeisterung und Schwärmerei. Dort ist die Liebe einfache und natürliche, hier dagegen phantasirende Empfindung. Gerade die leidenschaftliche Liebe zur Natur ist sentimentalischer Art; die naive Liebe ist zu gesund, um zu schwärmen, und in sich viel zu befriedigt, um leidenschaftlich zu werden.

2.

Sentimentalisch ist nicht sentimental. Jenes ist eine wahre Empfindungsweise, dieses ist Empfindelei, die immer gemacht und unwahr ist. Das Sentimentale ist eine unächte Abart des Sentimentalischen. Wie Schiller die sentimentalische Empfindungs- und Dichtungsweise begriffen hat, so kann sie dem menschlichen Geiste nach dem nothwendigen Gange seiner Entwickelung nicht erspart werden. Was nothwendig und wahr in sich ist, macht sich fühlbar. Daß wir uns der Natur entfremden im Fortschritte der Bildung und in eben dem Maße an Ursprünglichkeit einbüßen, ist nothwendig; es ist eben so nothwendig, daß wir diesen Verlust ergänzen durch die ideale Natur, welche die Phantasie dichtet, daß wir den Contrast dieses Ideals mit unserer Wirklichkeit empfinden, und diese Empfindung macht den sentimentalischen Dichter. So empfand Rousseau, so Schiller. Indem Schiller die sentimentalische Dichtung begreift, so begreift er seinen eigenen poetischen Genius. Wenn die Briefe zwischen Julius und Raphael seine philosophischen Selbstbekenntnisse waren (selbst sentimentalischer Art), so ist diese Abhandlung über naive und sentimenta-

lische Dichtung, die letzte dieser Reihe, Schillers ästhetische Selbsterkenntniß. Und wir werden sehen, daß er sich selbst hier genau so beurtheilt, wie wir ihn vorher beurtheilt haben.

Die naive Empfindungsweise setzt einen Gemüths- und Bildungszustand voraus, in welchem der moralische Mensch mit dem sinnlichen, der geistige mit dem natürlichen noch auf einfache Weise übereinstimmt. Die sentimentalische setzt voraus, daß es zum Bruch zwischen beiden gekommen und der menschliche Geist jenseits der Wirklichkeit in einer übersinnlichen Welt, d. h. in seinem eigenen Innern, die Befriedigung sucht, die ihm Natur und Außenwelt nicht gewähren. So bedingt und begünstigt die natürlich-sittliche Bildung des classischen Alterthums die naive, die spiritualistische Bildung der christlichen Welt dagegen die sentimentalische Empfindungsweise. Die Alten empfanden naiv, die Neuern sentimentalisch. Von hier aus eröffnet sich Schiller eine Aussicht in den Unterschied des A n t i k e n und M o d e r n e n, und dieser Unterschied begreift den des C l a s s i s c h e n und R o m a n t i s c h e n in sich. Das Naive erscheint als ein wesentliches Merkmal des Classischen, das Sentimentalische als ein wesentliches des Romantischen. Schiller hat

an dieser Stelle das große und anerkannte Verdienst, die Merkmale psychologisch erklärt und gewürdigt zu haben, welche die innere Unterscheidung des Classischen und Romantischen begründen, die bekanntlich die leitenden Gesichtspunkte für die kunstgeschichtliche Entwickelung der Menschheit bilden. Als diese geschichtlichen Charaktere treten die Unterschiede des Naiven und Sentimentalischen bei Schiller nicht hervor; sie werden als allgemein-menschliche Standpunkte aufgefaßt. Das Classische, welches Schiller dem Naiven gleichsetzt, ist nicht blos das Antike. Shakespeare gilt ihm in diesem Sinne mit Recht als ein classischer Dichter so gut als Homer.

3.

Man muß sich ja hüten, das Sentimentalische mit dem Naiven zu verwechseln, wenn beide scheinbar in demselben Objecte zusammenstimmen. Es gibt eine sentimentalische Empfindung, die in ihrer leidenschaftlichen Sehnsucht nach der Natur vor Allem das Naive bewundert. Eine solche Empfindung ist weit davon entfernt, selbst naiv zu sein. Das Naive bewundert sich nicht selbst. Sobald das Naive anfängt, Gegenstand zu werden, hört es auf, Empfindung zu

sein. Man muß die Empfindung für das Naive nicht verwechseln mit der naiven Empfindung, es hieße das Gefühl der Alten verwechseln mit dem, welches wir für die Alten haben. „Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homers Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirten den Ulysses bewirthen ließ, als was die Seele des jungen Werther bewegte, da er nach einer lustigen Gesellschaft diesen Gesang las." Oder um Schillers eigenes Beispiel zu nehmen: die Götter Griechenlands waren ganz anders empfunden in der Phantasie der Griechen als in der Phantasie Schillers.

Hieraus erklärt sich der Unterschied zwischen dem naiven Dichter und dem sentimentalischen. Dem naiven Dichter ist in der Natur, die er abbildet, sein Gegenstand gegeben. Diesen Gegenstand darzustellen so treu und vollständig und lebendig als möglich, ist seine ganze Aufgabe. Dem sentimentalischen Dichter dagegen ist der Gegenstand nicht gegeben, er muß ihn dichten, er stellt nicht die Natur als solche, sondern ein Ideal dar, das sich in dem widerstandlosen Elemente der Phantasie zu einer unendlichen oder absoluten Größe erweitert. Die naive Dichtung will absolute Darstellung (einer endlichen Größe) sein, die

sentimentalische dagegen Darstellung des Absoluten. Darum ist die Aufgabe des naiven Dichters lösbar im absoluten Sinn, nicht die des sentimentalischen, denn die endliche Größe läßt sich vollkommen darstellen, nicht die unendliche. Die naive Empfindungsweise kann vollendete Kunstwerke schaffen, die der Natur selbst gleichen. Objectiv, wie seine Empfindungsweise, ist der naive Dichter. Seine Empfindung geht in seinem Gegenstande auf, enthält nicht mehr und weniger als dieser, und seine Dichtung ist blos dessen lebendige und treue Darstellung. „Das Object besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk und das Werk ist er; man muß des erstern schon nicht werth oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen." Solche Dichter sind Homer und Shakespeare. Sie geben uns die Natur aus erster Hand. Und aus dieser Hand kann sie auch nur die naive Empfindung, nicht die sentimentalische empfangen. Diese lebt nicht von der Natur, sondern von ihrer Phantasie. Der sentimentalische Dichter gibt aus

erster Hand sich selbst. Seine Dichtungen sind zunächst Selbstbekenntnisse. Je mehr die Dichtungen Anderer Selbstbekenntnisse sind, um so näher sind sie ihm verwandt und um so verständlicher. Die wahrhaft naiven Dichtungen haben zunächst für die sentimentalische Empfindungsweise etwas Zurückweisendes und Unheimliches. Es gab für Schiller eine Zeit, wo ihm Rousseau näher stand als Shakespeare. Er bekennt es uns an dieser Stelle selbst, wo er sich in der sentimentalischen Empfindungsweise den Grundton seiner Jugendpoesie klar macht. „Als ich Shakespeare zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte im höchsten Pathos zu scherzen, — die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern still gestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neuern Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflectiren, kurz, das Object in dem Subject anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte." — „Dasselbe ist mir mit Homer begegnet, den ich in

einer noch spätern Periode kennen lernte.“ Hier haben wir in Schillers eigener Erklärung, welches Verhältniß er zunächst zu den naiven Dichtern einnimmt: daß er als ein sentimentalischer Dichter empfand, daß seine eigenen ersten Dichtungen nichts anderes sein konnten als Selbstbekenntnisse.*)

4.

Die sentimentalische Dichtung beruht auf dem Contrast von Ideal und Wirklichkeit. Die Empfindung dieses Contrastes ist eine doppelte: positiv rücksichtlich des Ideals, negativ rücksichtlich der Wirklichkeit. Jenem gegenüber ist die Empfindung Zuneigung, dieser gegenüber ist sie Abneigung. In dem Grundton der sentimentalischen Dichtung kann die eine oder die andere der beiden Empfindungen überwiegen. Bildet diesen Grundton die Abneigung gegen die Wirklichkeit, so wird die Dichtung satyrisch. Ueberwiegt in der Grundstimmung des Dichters die Sehnsucht nach dem Ideal, so wird seine Dichtung elegisch im weitesten Sinne des Worts.

---

*) Vergl. des Verf. frühern Vortrag: Die Selbstbekenntnisse Schillers. S. 8—10.

Alle Poesie ist entweder naiv oder sentimentalisch. Alle sentimentalische Poesie ist entweder satyrisch oder elegisch.

Die satyrische Poesie hat offenbar den Zweck, die gegebene Welt dem Ideale gegenüber darzustellen als das Nichtige, als das Nichtseinsollende, als das zu Vernichtende. Dem Ideale gegenüber, das heißt den Forderungen gegenüber, welche der Dichter erhebt. Statt Ideal und Wirklichkeit können wir deshalb auch sagen: Dichter und Welt. Denn die Welt, welche sein soll, findet sich zunächst nur in der Phantasie und im Glauben des Dichters. Es gibt nun eine doppelte Art der Vernichtung, die davon abhängig ist, wie uns das zu Vernichtende erscheint, in welcher Weise wir dasselbe empfinden. Es kann uns als eine Macht gegenübertreten, der wir nicht umhin können eine Wichtigkeit beizulegen, so sehr wir derselben widerstreben. Je mächtiger uns erscheint, was wir vernichtet sehen wollen, um so ernsthafter und leidenschaftlicher wird sich unsere widerstrebende Kraft anspannen, und ihr poetischer Ausdruck ist in diesem Falle die ernsthafte oder pathetische Satyre. Setzen wir den andern Fall: der Gegenstand, den wir bekämpfen oder vernichten wollen, erscheine uns

ohnmächtig, so sehr, daß es eines ernsten Kampfes von unserer Seite, einer heftigen und begeisterten Widerstandskraft gar nicht bedarf, so werden wir ihn spielend vernichten, nicht ernsthaft bekämpfen, sondern verspotten, und es entsteht, wenn diese Empfindungsweise sich poetisch äußert, die scherzhafte Satyre.

Es kommt ganz darauf an, wie der Dichter dem Objecte gegenüber, das ihn satyrisch stimmt, sich empfindet, ob er innerhalb dieser satyrischen Stimmung sich oder dem Objecte die größere Macht und Wichtigkeit beilegt. In jedem Falle fühlt der Dichter auf seiner Seite die Macht des Ideals, die ihm natürlich als die höchste und allein wahre gilt. Dieses Bewußtsein macht den satyrischen Dichter. Aber innerhalb dieses Contrastes, der zwischen dem Subject des Dichters und der gegebenen Wirklichkeit besteht, kann die letztere mehr oder weniger wichtig erscheinen, sie wird den Dichter im ersten Falle pathetisch, im andern heiter stimmen. Der Contrast, welcher aller satyrischen Poesie zu Grunde liegt, wird mithin nach der Wichtigkeit des Objects entweder tragisch oder komisch ausfallen. Und in diesen Punkt setzte Schiller den Unterschied der Tragödie und Komödie.

Jene erfordert das wichtigere Object, diese das wichtigere Subject: dort geschieht sehr viel durch den Gegenstand, hier geschieht Alles durch den Dichter. Das Gewicht der Tragödie liegt zum großen Theil im Stoff, das Gewicht der Komödie liegt allein im Dichter und in seiner Darstellung. Die dichterische, also auch die ästhetische Gemüthsfreiheit, ist offenbar in der Komödie größer als in der Tragödie. „Der tragische Dichter ist nur ruckweise und mit Anstrengung frei, der komische ist es mit Leichtigkeit und immer."

Wenn nun Schiller schon in seinen Briefen die ästhetische Freiheit als den Ursprung und Zweck der Kunst erklärt hatte, wenn er den Werth des Kunstwerks darnach abschätzen wollte, welchen Grad der ästhetischen Freiheit wir von ihm empfangen, so wird er folgerichtig der komischen Kunst einen höhern ästhetischen Werth beilegen als der tragischen, denn das Ziel der erstern ist die vollkommene ästhetische Gemüthsfreiheit. „Wenn die Tragödie von einem wichtigern Punkte ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziele entgegengeht, und sie w ü r d e, w e n n s i e e s e r r e i c h t e, a l l e T r a g ö d i e ü b e r f l ü s s i g u n d un-

möglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaften zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen."

Ich hatte oben behauptet, daß Schillers Weltanschauung in ihrer moralischen Grundlage das Schicksal, in ihrer ästhetischen Entwicklung die Tragödie hinter sich zurücklasse: diese Behauptung ist hier mit seinen eigenen Worten gerechtfertigt.*)

5.

Satyrisch in tragischer oder komischer Weise wird die sentimentalische Dichtung, wenn ihr Grundton negativ gegen die nicht ideale Wirklichkeit gestimmt ist. Er kann auch positiv gestimmt sein als die Bejahung des Idealen. Diese Stimmung macht die sentimentalische Dichtung elegisch. In der satyrischen Poesie bildet den Vordergrund die Wirklichkeit,

*) Vergl. oben VII. 5. (Schluß.)

betrachtet im Lichte des Ideals; in der elegischen bilden den Vordergrund das Ideal im Contrast mit der gegebenen Welt, die gleichsam den dunkeln Hintergrund ausmacht und auf doppelte Weise dem Ideal widerspricht: als falsche Bildung der wahren Natur, und als gemeine Wirklichkeit der idealen Phantasie. Aber die ideale Welt selbst kann auf doppelte Weise vorgestellt und empfunden werden: entweder als eine blos ideale, die nicht wirklich ist, sei es daß sie es nicht mehr ist, sei es daß sie es überhaupt nicht sein kann, — oder sie wird zugleich als eine glückliche Wirklichkeit vorgestellt, sei es daß sie es einmal war oder dereinst sein wird. Für den Dichter ist die Vergangenheit sowohl als die Zukunft, in der sich die ideale Welt als vorhanden darstellt, eine glückliche Gegenwart, die ihm die wirkliche ersetzt. In dem ersten Falle wird die poetische Betrachtung wehmüthig auf dem Ideale verweilen, das nur Phantasie und nicht Wirklichkeit ist; in dem andern wird sie freudig das glücklich erfüllte Ideal vor sich erblicken. Jene wehmüthig und schmerzlich bewegte Stimmung macht die Dichtung elegisch im engern Sinne, diese freudige macht sie idyllisch.

Alle sentimentalische Poesie war entweder satyrisch oder elegisch. Die satyrische war entweder tragisch oder komisch. Die elegische ist entweder elegisch (im engern Sinne) oder idyllisch. Das Idyllische ist mehr dem Komischen, das Elegische mehr dem Tragischen verwandt, und innerhalb der sentimentalischen Dichtung, so wollen wir uns zunächst ausdrücken, ist das Idyllische mehr naiv, das Elegische mehr sentimentalisch.

In der elegischen Stimmung wird die schöne und ideale Natur sentimentalisch empfunden. Das größte Beispiel dieser Empfindungsweise ist Rousseau. Sein Gemüth bewegt sich in allen Tönen der elegischen Rührung, und auch die benachbarten Stimmungen diesseits und jenseits der elegischen sind ihm vertraut, sowohl die pathetisch-satyrische als die glücklich-idyllische. Es ist vielleicht zum letztenmale hier, daß sich Rousseau's Bild unserem Dichter vorstellt, und seine jetzige Auffassung unterscheidet sich in einem Punkte sehr bemerkbar von der früheren. Er anerkennt in Rousseau den Dichter, aber er vermißt in ihm den Künstler. Er vermißt in seinem Gemüth die ästhetische Freiheit. Und wie Rousseau selbst sie entbehrt, so entbehren wir sie in seinen Werken: er kann

sie uns nicht mittheilen, weil er sie selbst nicht hat. „Sein ernster Charakter läßt ihn zwar nie zur Frivolität herabsinken, aber erlaubt ihm auch nicht, sich bis zum poetischen Spiele zu erheben. Bald durch Leidenschaft, bald durch Abstraction angespannt, bringt er es selten oder nie zu der ästhetischen Freiheit, welche der Dichter seinem Stoff gegenüber behaupten, seinem Leser mittheilen muß. — Seine leidenschaftliche Empfindlichkeit ist schuld, daß er die Menschheit, nur um des Streits mit derselben recht bald los zu werden, lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes zurückgeführt, als jeden Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen, daß er die Kunst lieber gar nicht anfangen lassen, als ihre Vollendung erwarten will, kurz, daß er das Ziel lieber niedriger steckt und das Ideal herabsetzt, um es nur desto schneller, um es nur desto sicherer zu erreichen.“ — Ein elegisches Gedicht, das von der Satyre im tragischen Styl herkommt, ist Schillers Resignation. Ein elegisches Gedicht, das auf das Idyllische im höchsten Sinn zustrebt, sind seine Götter Griechenlands. Eine reine Elegie ist seine „Nänie.“

Wir bemerken, daß die beiden Charaktere des Naiven und Sentimentalischen, entgegengesetzt in ihrer Grundstimmung, sich einander nähern und gegenseitig anziehen. Die schöne Natur, der eigentliche Charakter des Naiven, wird in der elegischen Dichtung sentimentalisch behandelt. Die Frage liegt nahe, und Schiller hat noch einen andern Grund, sie aufzuwerfen: ob nicht auch das umgekehrte Verhältniß möglich sein sollte? Sollte nicht ein sentimentalischer Gegenstand naiv dargestellt werden können? Ein sentimentalischer Stoff (der natürlich nichts anderes sein kann als ein menschlicher Charakter) und ein naiver Dichtergeist? Die alten Poeten waren naiv, aber es fehlten damals die sentimentalischen Charaktere. Bei uns fehlen die letzteren nicht, wohl aber die naiven Dichter. Wenn sich beide zusammenfinden, so wäre dies eine in ihrer Art neue und einzige Erscheinung. Und diese Aufgabe ist auf eine bewunderungswürdig glückliche Weise gelöst worden. Diese neue, in ihrer Art einzige und unvergleichliche Erscheinung ist der Welt aufgegangen in G o e t h e. Sein Werther, Tasso, Wilhelm Meister, Faust sind jeder in seiner Weise sentimentalische Charaktere. Dagegen ihre Darstellung, ihre poetische Behandlung ist vollkommen naiv und hat jenen Grad

der Vollendung, den nur naive Dichtungen haben können. „Es ist interessant zu sehen, mit welchem glücklichen Instinct alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gibt, in Werther zusammengedrängt ist: schwärmerische, unglückliche Liebe, Empfindsamkeit für Natur, Religionsgefühl, philosophischer Contemplationsgeist, endlich, um nichts zu vergessen, die düstere, gestaltlose, schwermüthige ossianische Welt. Rechnet man dazu, wie wenig empfehlend, ja, wie feindlich die Wirklichkeit dagegen gestellt ist, und wie von Außen her Alles sich vereinigt, den Gequälten in seine Idealwelt zurückzudrängen, so sieht man keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter aus einem solchen Kreise sich hätte retten können. Dieses gefährliche Extrem des sentimentalischen Charakters ist der Stoff eines Dichters geworden, in welchem die Natur getreuer und reiner als in irgend einem andern wirkt, und der sich unter den modernen Dichtern vielleicht am wenigsten von der sinnlichen Wahrheit der Dinge entfernt. In dem Tasso des nämlichen Dichters kehrt der nämliche Gegensatz, wiewohl in verschiedenen Charakteren, zurück; selbst in seinem neuesten Roman stellt sich, sowie in jenem

ersten, der poetisirende Geist dem nüchternen Gemeinsinn, das Ideale dem Wirklichen, die subjective Vorstellungsweise der objectiven — aber mit welcher Verschiedenheit! — entgegen; sogar im Faust treffen wir den nämlichen Gegensatz wieder an; es verlohnte wohl der Mühe, eine psychologische Entwickelung dieses in vier so verschiedene Arten so specificirten Charakters zu versuchen."

Die Verbindung des Naiven und Sentimentalischen erlaubt zwei mögliche Combinationen, die entgegengesetzte Dichtercharaktere bilden, und dieser bedeutungsvolle und lehrreiche Gegensatz liegt der Untersuchung zu nahe, als daß ihn Schiller nicht hätte ergreifen und aufstellen sollen. Der sentimentalische Gegenstand im naiven Dichter, und der naive im sentimentalischen! Jener wird seiner Natur gemäß den sentimentalischen Gegenstand vollkommen versinnlichen, dieser wird den natürlichen Stoff vollkommen vergeistigen und gleichsam seiner körperlichen Natur entkleiden. Unter den Händen des einen wird aus dem idealischen Objecte Natur, unter den Händen des anderen aus dem natürlichen und sinnlichen Material Idee. War Goethe das einzige Beispiel des ersten poetischen Charakters, so hatte der zweite vor Goethe

sein größtes Beispiel in Klopstock gefunden. Und hier ist die merkwürdige Stelle, wo Schiller von der Höhe seiner eigenen poetischen Selbsterkenntniß auf Goethe hinblickt, dem er sich schon nahe fühlt, und auf Klopstock zurücksieht, mit voller Bewunderung für seine Größe und mit der sichersten Einsicht in die Schranken seiner Dichternatur. Es kann dem Dichter der Messiade kein gerechteres Denkmal gesetzt werden, als dieses Urtheil im Munde Schillers: „Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er Alles, was er bearbeitet hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe Allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen, so wie andere Dichter alles Geistige mit einem Körper bekleiden. Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Uebung der Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er zwar so innig und so mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor. Daher dieser Ernst, diese Kraft, dieser Schwung, diese Tiefe, die Alles charakterisiren, was aus ihm kommt; daher auch diese immerwährende Spannung des Gemüths, in der wir bei Lesung desselben erhalten werden. Kein Dichter dürfte sich weniger zum Liebling und Begleiter durchs

Leben schicken, als gerade Klopstock, der uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft, ohne den Sinn mit der ruhigen Gegenwart eines Objects zu erquicken. Keusch, überirdisch, unkörperlich, heilig, wie seine Religion, ist seine dichterische Muse, und man muß mit Bewunderung gestehen, daß er, wiewohl zuweilen in diesen Höhen verirrt, doch niemals davon herabgesunken ist. Ich bekenne daher unverholen, daß mir für den Kopf desjenigen etwas bang ist, der wirklich und ohne Affectation diesen Dichter zu seinem Lieblingsbuche machen kann. Nur in gewissen exaltirten Bestimmungen des Gemüths kann er gesucht und empfunden werden, deßwegen ist er auch der Abgott der Jugend, obgleich bei weitem nicht ihre glücklichste Wahl. Die Jugend, die immer über das Leben hinausstrebt, die alle Form flieht und jede Grenze zu eng findet, ergeht sich mit Liebe und Lust in den endlosen Räumen, die ihr von diesem Dichter aufgethan werden. Wenn dann der Jüngling Mann wird und aus dem Reiche der Ideen in die Grenzen der Erfahrung zurückkehrt, so verliert sich Vieles, sehr Vieles von jener enthusiastischen Liebe, aber nichts von der Achtung, die man einer so einzigen Erscheinung,

einem so außerordentlichen Genius, einem so sehr veredelten Gefühl, die der Deutsche besonders einem so hohen Verdienste schuldig ist. Ich nannte diesen Dichter vorzugsweise in der elegischen Gattung groß, und kaum wird es nöthig sein, dieses Urtheil noch besonders zu rechtfertigen. Fähig zu jeder Energie und Meister auf dem ganzen Felde sentimentalischer Dichtung, kann er uns bald durch das höchste Pathos erschüttern, bald in himmlisch süße Empfindungen wiegen; aber zu einer hohen geistreichen Wehmuth neigt sich doch überwiegend sein Herz; und wie erhaben auch seine Harfe, seine Lyra tönt, so werden die schmelzenden Töne seiner Laute doch immer wahrer und tiefer und beweglicher klingen. Ich berufe mich auf jedes reingestimmte Gefühl, ob es nicht alles Kühne und Starke, alle Fictionen, alle prachtvollen Beschreibungen, alle Muster oratorischer Beredsamkeit im Messias, alle schimmernden Gleichnisse, worin unser Dichter so vorzüglich glücklich ist, für die zarten Empfindungen hingeben würde, welche in der Elegie an Ebert, in dem herrlichen Gedicht Bardale, den frühen Gräbern, der Sommernacht, dem Züricher See und mehreren andern aus dieser Gattung ath-

men. So ist mir die Messiade als ein Schatz elegischer Gefühle und idealischer Schilderungen theuer, wie wenig sie mich auch als Darstellung einer Handlung und als ein episches Werk befriedigt."

6.

Die sentimentalische Dichtung lebt von dem empfundenen Contrast zwischen Ideal und Wirklichkeit. Wie aber das Gefühl des Mangels zugleich der Wunsch nach Befriedigung ist, so erzeugt die schmerzliche Empfindung jenes Contrastes unmittelbar das poetische Streben, den Contrast in Harmonie aufzulösen. Die sentimentalische Dichtung strebt nach der Harmonie von Ideal und Wirklichkeit, und sie befriedigt sich wahrhaft nur in der Anschauung einer idealen Welt, die zugleich eine glückliche Wirklichkeit ist. Diese glückliche Welt dichtet sie im Idyll. Das Idyll ist also die Vollendung, weil die Befriedigung der sentimentalischen Poesie. Darin liegt zugleich, daß es die Grenze der sentimentalischen Dichtung überschreitet. Diese nämlich hört auf, sobald die Disharmonie von Ideal und Wirklichkeit ausklingt oder sich in Harmonie auflöst. In der Empfindung dieser Harmonie bestand die naive Dichtung. Und

die sentimentalische verwandelt sich in die naive, wenn sie den Einklang des Idealen und Wirklichen ergreift und dadurch in den Vollgenuß ästhetischer Freiheit einkehrt. Das Idyll ist demnach mehr als nur eine Art der sentimentalischen Poesie, es ist eine poetische Gattung, welche die sentimentalische und naive Dichtung vereinigt, oder, genauer ausgedrückt, welche die sentimentalische Dichtung in die naive zurückführt. So erklärt sich, warum Schiller die höchste Aufgabe der Poesie in dem Idyll gelöst sieht. Die Neigung zum Idyllischen lag tief in seiner poetischen Natur begründet, und wir werden sehen, daß sich Schiller an dieser Stelle philosophisch vorstellt und aus letzten Gründen rechtfertigt, was ihn früher als das höchste Ziel der Poesie bewegt hatte, nämlich ein Idyll, indem sich das Heroische vollendet: ein idyllisches Heroenthum, ein glücklicher Lebenszustand, der erfüllt ist mit einem großen Inhalt. Was sollte auch menschliche Vollkommenheit sein, wenn es diese Vereinigung von Glück und Größe nicht ist?*)

Der Zweck aller idyllischen Poesie ist der Ent-

---

*) Vergl. die Selbstbekenntnisse Schillers Nr. IX. Seite 76. 77.

wurf und die lebendige Vorstellung der glücklichen Welt, in der jene Harmonie des Idealen und Wirklichen sich erfüllt, welche die sentimentalische Dichtung nur anstrebt. Aber wie sie den harmonischen Menschen sich vorstellt, in welcher Form sie die glückliche Welt entwirft: das gibt der idyllischen Poesie ihren eigenthümlichen Charakter und theilt dieselbe in zwei verschiedene Arten. Der sentimentalisch-elegischen Empfindung liegt es nahe, die glückliche Welt und die harmonisch-friedliche Menschheit im Gegensatz zu der künstlichen Bildung in den einfachen, kindlichen, elementaren Lebenszuständen aufzusuchen, die aller Cultur vorangehen, und den vollkommenen Menschen in der beschränkten Form des Naturmenschen vorzustellen. So entsteht die Hirten- oder Schäferidylle. Sie ist in ihrer Grundempfindung sentimentalisch, sie will in ihrem Ausdrucke, wie in ihrem Stoffe, naiv sein; sie empfindet die Welt, welche sie darstellt, im Contraste zur wirklichen, als eine ideale; sie stellt diese so empfundene Welt dar, als ob sie im tiefsten Frieden mit sich, in der einfachsten, noch nie gestörten Ruhe und Harmonie eines unschuldigen, kindlichen Daseins lebte. Was der Dichter darstellt, und wie er es empfindet, das sind hier die beiden ungleichen Fac-

toren, die kein reines ästhetisches Product geben. Die Empfindung gehört dem sentimentalischen Dichter, die Gegenstände sind dem naiven abgeborgt. Und diese Ungleichheit macht sich in doppelter Weise fühlbar. Wenn diese idyllischen Dichter eine ideale Menschenwelt darzustellen im Sinn haben, so erschöpft sich diese gewiß nicht in dem engen Kreise des Hirtenlebens; sie vergreifen sich in dem Inhalte, den sie ihrer idealen Welt geben, denn der vollkommene Mensch geht nicht auf in dem beschränkten Naturmenschen. Oder wenn sie im Ernste eine Hirtenwelt darstellen wollen, so vergreifen sie sich in der Form, indem sie dieselbe in das Reich des Idealen erheben. „Sie haben ein Ideal ausgeführt und doch die enge dürftige Hirtenwelt beibehalten, da sie doch schlechterdings entweder für das Ideal eine andere Welt, oder für die Hirtenwelt eine andere Darstellung hätten wählen sollen. Sie sind gerade so weit ideal, daß die Darstellung dadurch die individuelle Wahrheit verliert, und sind wieder gerade um so viel individuell, daß der idealische Gehalt darunter leidet."

Mit einem Worte: der Zweck, den die idyllische Poesie hat und die Mittel, die das Hirtenidyll dafür aufwendet, stehen nicht in ästhetischem Einklang. Der

Zweck ist die Darstellung des glücklichen Ideals, eine Menschheit, die ideal und glücklich zugleich ist; die Mittel werden in einer Lebensform gefunden, die höchstens glücklich, keineswegs zugleich ideal ist. Diesen Widerspruch zu lösen und ihren Zweck in Wahrheit zu erfüllen, muß die idyllische Poesie eine ganz andere Richtung nehmen. Sie darf die vollkommen und wahrhaft harmonische Lebensform nicht dort aufsuchen, wo die Bildung noch nicht die Hand an den Menschen gelegt, sondern wo sie ihr Meisterstück glücklich vollendet hat. Die harmonische Menschheit, die sie dichtet, soll erscheinen als die glückliche Lösung aller Widersprüche des Lebens, in dem Zustande ästhetischer Freiheit, nicht diesseits der menschlichen Bildung, sondern auf deren Gipfel. Das ist die höchste Aufgabe der idyllischen Poesie und der Poesie überhaupt. „Treibt den Poeten der sentimentalische Dichtungstrieb zum Ideale, so verfolge er auch dieses ganz in völliger Reinheit, und stehe nicht eher als bei dem Höchsten still, ohne hinter sich zu schauen, ob auch die Wirklichkeit ihm nachkommen möchte. Er verschmähe den unwürdigen Ausweg, den Gehalt des Ideals zu verschlechtern, um es der menschlichen Bedürftigkeit anzupassen, und den Geist auszuschließen,

um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben. Er führe uns nicht rückwärts in unsere Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann, als der Schlaf unserer Geisteskräfte, sondern führe uns vorwärts zu unserer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Ueberwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjecten der Cultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffinirtesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche mit einem Wort den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elysium führt. — Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht also darin, daß aller Gegensatz der Wirklich-

keit mit dem Ideale, der den Stoff zu der satyrischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sei, und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre." *)

Hier stimmt die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung vollkommen überein mit dem, was die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen zuletzt ausgemacht hatten. Die höchste Aufgabe des Dichters ist die Darstellung des ästhetischen Ideals, das in seiner Vollendung idyllisch wird. Und daß Schiller diese Aufgabe als die höchste der poetischen Kunst begreift, erhellt aus seinem eigenen Dichtergeiste, der von Natur eben diese Vereinigung des Heroischen und Idyllischen suchte und aus der sentimentalischen Empfindungsweise heraus dem Naiven zustrebte. Seine Götter Griechenlands waren der Ausdruck einer heroisch-idyllischen Welt, die, weil sie nicht mehr ist, den Dichter elegisch stimmt. Und als er zum Abschiede von der Philosophie das ästhetische Ideal, wie er es begriffen hatte, poetisch aussprach, so war die letzte Harmonie, in der

*) Vergl. Schillers Selbstbekenntnisse. S. 77.

es sich vollendet, gleichsam das Vorspiel zu einem Idyll im Elysium: die Vermählung des Hercules mit der Hebe! An diesem Gegenstande wollte Schiller die Aufgabe jener Idylle lösen, die er selbst als die höchste Aufgabe dem Dichter gestellt hatte.*) Unwillkürlich löst sich jetzt in seinem Geist die elegische Stimmung in die idyllische auf, und ich will als classische Beispiele dafür zwei Gedichte aus eben dieser Zeit erwähnen, die das elegische Motiv in ein idyllisches verwandeln, und zwar im höchsten Sinne des Dichters: „das Mädchen aus der Fremde“ und „die Theilung der Erde.“ In dem Thal bei armen Hirten erscheint die Poesie, aber nicht zu einem gewöhnlichen Hirtenidyll, sondern um die Armen im Thal ästhetisch zu erheben und zu beglücken:

Sie war nicht in dem Thal geboren,
Man wußte nicht, woher sie kam;
Doch schnell war ihre Spur verloren,
Sobald das Mädchen Abschied nahm.

Beseligend war ihre Nähe,
Und alle Herzen wurden weit;
Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit.

---

*) Vergl. unten X. 8.

7.

Wenn sich das Elegische in das Idyllische verwandelt, so ist aus dem Sentimentalischen das Naive hervorgegangen. Und diese beiden Charaktere müssen sich ergänzen und innig verbinden, um die schöne Menschheit zu erzeugen. Wenn beide übereinkommen, um das wahre Ideal in der vollendeten, darum glücklichen und gleichsam zur zweiten Natur gewordenen Bildung zu suchen, so ist ihr Gegenstand die Menschheit in ihrer Entwicklung, so bildet die Geschichte, poetisch begriffen, das wahre und ewige Thema der Dichtung.

Für sich genommen und abgesondert von der andern, ist jede der beiden Dichtungsarten in Gefahr, einseitig und entstellt zu werden. Die naive Dichtung ist angewiesen auf die Natur, sie bedarf eine formenreiche Natur, eine naive Menschheit, eine poetische Welt; wenn ihr diese Bedingungen fehlen, wenn die naive Dichtung die gewöhnliche Natur geben will, wie sie ist, so hört sie auf, naiv zu sein, sie wird gemein. Die sentimentalische Dichtung ist angewiesen auf das Ideal, das sich in Widerspruch befindet mit der Wirklichkeit, aber nicht mit der Mög-

lichkeit der Erfahrung. Diese Grenze hat der sentimentalische Dichter wohl zu beachten. Die Gefahr liegt nahe, daß er sie überschreitet. Es ist ihm erlaubt, über die Wirklichkeit hinaus die idealen Objecte zu gestalten, aber die Bedingungen der Möglichkeit muß er festhalten. Er darf idealisiren, aber nicht schwärmen. Wenn das Ideal diese Bedingungen überschreitet und auch über die denkbar mögliche Kraft hinausgeht, so hört es auf ideal zu sein, es wird überspannt; es widerspricht sich selbst, indem es mit der ästhetischen Natur streitet, es wird ungereimt und unsinnig.

Wenn wir von dem Naiven und Sentimentalischen absondern, was beide Poetisches haben, also die beiden Dichtungsarten in prosaische Denkweisen verwandeln, so wird aus der ersten der äußere Beobachtungsgeist und die feste Anhänglichkeit an die sinnliche Wahrnehmung, aus der andern eine unruhige Speculation und ein moralischer Rigorismus. Die erste Denkweise bezeichnet den Realisten, die zweite den Idealisten. Die Verzerrung der naiven Empfindung war die gemeine, die der sentimentalischen war die schwärmerische. Es gibt ähnliche Verzerrungen auch in den verwandten Denkweisen, einen ge-

meinen Realismus und einen schwärmenden Idealismus: die Carrikatur des Realisten ist der sinnliche Materialist, die des Idealisten ist der Phantast.

Hier schließen Schillers speculativ-ästhetische Untersuchungen mit einer weiten und vielversprechenden Aussicht auch in das philosophische Gebiet. Die Forderung nämlich, die er dem Dichter gestellt hat, wird er dem Philosophen nicht erlassen. Soll sich die naive und sentimentalische Dichtung innig verbinden zur Darstellung der schönen Menschheit, so werden sich die beiden entsprechenden Denkweisen, Idealismus und Realismus, ebenfalls ergänzen und durchdringen müssen zu einem wahren Begreifen der Dinge. Der realistische Sinn wird dem idealistischen Streben eine wohlthätige und maßvolle Grenze setzen. „Das Streben des Idealisten geht viel zu sehr über das sinnliche Leben und über die Gegenwart hinaus; für das Ganze nur, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen, und vergißt darüber, daß das Ganze nur der vollendete Kreis des Individuellen, daß die Ewigkeit nur eine Summe von Augenblicken ist.“ Idealistisch zu streben und realistisch zu handeln, darin besteht der echte menschliche Wille: „an dem Eingang der Bahn liegt die

Unendlichkeit offen, doch mit dem engesten Kreis höret der Weiseste auf!" In dem engen Kreise bestimmter Lebensverhältnisse und männlicher Arbeit tröstet und befriedigt sich der Dichter, indem er auf die unerfüllten Ideale der Jugend zurückblickt; er ist glücklich in der Freundschaft und

Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

X.

Der ganze Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung ist nur die durchgeführte Anwendung jener Theorie des ästhetischen Ideals, welche Schiller in den Briefen entwickelt hatte, auf die Dichtung. Aber die eigentliche Rückkehr aus der Philosophie zur Poesie macht Schiller in einem Gedicht, welches das ästhetische Ideal selbst zum Gegenstand hat. Hier dichtet er sich aus der Philosophie heraus, wie er sich vorher aus der Poesie herausphilosophirte. Wie sich die Künstler zu den philosophischen Briefen, so verhält sich dieses Gedicht zu den Briefen über ästhetische Erziehung, nur daß hier der Ideengang nicht, wie dort, fortgesetzt, sondern, vollendet wie er ist, in poetischer

Form wiederholt wird. Doch ist dieses Gedicht keineswegs eine in Verse gebrachte Metaphysik des Schönen, sondern es ist in der That poetisch empfunden, was freilich in dieser Stärke und feurigen Lebhaftigkeit nur Schillers Phantasie möglich war. Aber die philosophische Betrachtung des ästhetischen Ideals hatte ihn so erfüllt, daß eine begeisterte Anschauung unwillkürlich daraus hervorging. Was der ewige Gegenstand aller Kunst und Poesie sein soll, erschien hier als der Gegenstand eines einzelnen Gedichts. Das Gedicht will philosophisch erklärt und verstanden sein, und die Briefe über ästhetische Erziehung geben den Schlüssel zu diesem Verständniß. Das ist der Grund, warum wir das Gedicht als den Schlußaccord von Schillers philosophischen Betrachtungen in die gegenwärtige Darstellung aufnehmen. Freilich mußte der abstracte und schwierige Inhalt an manchen Stellen der poetischen Durchsichtigkeit und damit der künstlerischen Form des Gedichts Eintrag thun. Aber es ist bewunderungswürdig, mit welcher Phantasie Schiller diese Ideen unmittelbar lebendig und bildlich zu machen wußte, welche Zauber der Sprache dem philosophirenden Dichter zu Gebote standen. Ein Kenner der Sprache und ihrer Kunst,

wie Wilhelm von Humboldt, war von dem Gedichte entzückt, und Schiller selbst erklärte es für sein liebstes.*)

Das ästhetische Leben besteht in der Auflösung und Harmonie aller der Gegensätze, in denen das wirkliche oder empirische Leben leidet. Darum ist es das höchste menschliche Ideal, das glückliche Ziel, nach dem wir ringen, und das wir nur in der ästhetischen Vollendung erreichen. In dem Leben nur die Gegensätze und der Kampf; in dem Ideale deren Harmonie und Versöhnung! Der Contrast und seine glückliche Auflösung bildet in seinen verschiedenen Formen das durchgehende Thema des Gedichtes, das Schiller ebendeßhalb „Ideal und Leben" genannt hat.**)

*) Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt. Briefe aus dem August 1795. Schiller schreibt, als er sein Gedicht an Humboldt schickt: „Hätte ich nicht den sauren Weg durch meine Aesthetik geendet, so würde dieses Gedicht nimmermehr zu der Klarheit und Leichtigkeit in einer so difficilen Materie gelangt sein, die es wirklich hat." Humboldt antwortet: „Das Gedicht trägt das volle Gepräge Ihres Genies und die höchste Reife und ist ein treues Abbild Ihres Wesens."

**) Ideal und Leben. Horen 1795. Die älteste Ueberschrift hieß: „das Reich der Schatten." In der ersten Ausgabe der Gedichte hieß es „das Reich der Formen."

1.

In den Künstlern hatte er das moralische Ideal dem menschlichen Leben entgegengesetzt, als das Ziel eines ewigen Strebens, jetzt hält er ihm das ästhetische vor, als den Spiegel seiner Vollendung. Dort hatte er das Urbild in einer übersinnlichen Welt jenseits der unsrigen gesucht, hier findet er es auf der Höhe des sinnlichen Daseins, nicht in der reinen Geisterwelt, sondern in der olympischen Welt der Schönheit:

Ewig klar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp der Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

2.

Diese Gottheit lebt in dem Zustande ästhetischer Freiheit. Und der Mensch kann dem göttlichen Dasein gleichen, wenn er sich aus dem empirischen und sinnlich eingeschränkten Zustande in den ästhetischen ver-

setzt, wenn er sich zu der Welt und den Dingen nicht sinnlich genießend, sondern rein betrachtend verhält, statt des Stoffes der Dinge nur deren Form empfängt, mit seiner Phantasie in der Gestalt und dem Schein der Dinge, worin die Schönheit besteht, anschauend ausruht. Die ästhetische Weltbetrachtung ist die erste Bedingung zum ästhetischen Leben.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brechet nicht von seines Gartens Frucht!
An dem Scheine mag der Blick sich weiden,
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht,
Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
Ewig sie des Orcus Pflicht.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten,
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch,
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich.

3.

Der sinnliche und empirische Mensch leidet unter dem Drucke der Welt, unter der Macht des dunklen Verhängnisses, er lebt, um mit den Alten zu reden, an dem Orte des Wechsels, der Vergänglichkeit und der Uebel. In dem ästhetischen Zustande ist der leidende aufgehoben, wir sind frei und gleichsam dem Schicksal und den Parcen entronnen:

Und vor jenen fürchterlichen Schaaren
Euch auf ewig zu bewahren,
Brechet muthig alle Brücken ab.
Zittert nicht, die Heimath zu verlieren;
Alle Pfade, die zum Leben führen,
Alle führen zum gewissen Grab.*)
Opfert freudig auf was ihr besessen,
Was ihr einst gewesen, was ihr seid,
Und in einem seligen Vergessen
Schwinde die Vergangenheit.

Keine Schmerzerinnerung entweihe
Diese Freistatt, keine Reue,
Keine Sorge, keiner Thräne Spur.
Losgesprochen sind von allen Pflichten

---

*) Genau denselben Gedanken enthält das Xenion „Ausgang aus dem Leben“:

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet,
Zum Ideale führt einer, der andere zum Tod.
Siehe, wie du bei Zeiten noch frei auf dem ersten entspringest,
Ehe die Parce mit Zwang dich auf dem andern entführt!

Die in dieses Heiligthum sich flüchten,
Allen Schulden sterblicher Natur.
Aufgerichtet wandle hier der Sklave,
Seiner Fesseln glücklich unbewußt.
Selbst die rächende Erinne schlafe
Friedlich in des Sünders Brust.

4.

Die ästhetische Freiheit ist die Bestimmungsfreiheit, die auf der einen Seite das Schicksal und den Druck des Lebens aufhebt, auf der andern Seite eben dadurch die menschliche Natur in ihrer reinen Ursprünglichkeit wiederherstellt. Plato dachte sich diesen ursprünglichen Zustand als den urbildlichen, in welchem die freie Seele jenseits der irdischen Welt rein und ungemischt lebte, ehe sie in die Gefangenschaft des Körpers herabgestiegen, ehe sie sich, wie der Meergott Glaukon, in das Gehäuse der Muscheln und Tangen einschloß. Diese platonische Anschauung ergriff Schiller, um auszudrücken, daß in dem ästhetischen Zustande sich die ursprüngliche (bestimmungsfreie) Menschheit wiederherstellt.

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen,
Schwebe hier der Menschheit Götterbild,
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem styg'schen Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,

Ehe noch zum traur'gen Sarkophage
Die Unsterbliche herniederstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

5.

Das schicksalsvolle Leben ist ein ernster und beständiger Kampf der Kräfte. In diesem Kampfe muß sich immer wieder jener Zustand der Unvollkommenheit erzeugen, der den empirischen Menschen bezeichnet, es muß die Energie wie die Uebereinstimmung der Kräfte leiden: jene wird erschöpft, während diese gestört wird durch die einseitige Anspannung der Kräfte. Der ästhetische Zustand oder die Betrachtung der Schönheit hebt diesen Mangel in beiderlei Gestalt auf. Die erschlaffte Kraft wird wieder belebt durch die „energische Schönheit", die angespannte wieder beruhigt durch die „schmelzende."

Nicht vom Kampf die Glieder zu entstricken,
Den Erschöpften zu erquicken,
Wehet hier des Sieges duft'ger Kranz.
Mächtig, selbst wenn eure Sehnen ruhten,
Reißt das Leben euch in seine Fluthen,
Euch die Zeit in ihren Wirbeltanz.
Aber sinkt des Muthes kühner Flügel
Bei der Schranke peinlichem Gefühl,
Dann erblicket von der Schönheit Hügel
Freudig das erflogne Ziel.

Wenn es gilt zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn,
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen,
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.
Muth allein kann hier den Dank erringen,
Der am Ziel des Hippodromes winkt.
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Malt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

6.

Alle Widersprüche und alle Wünsche, die das menschliche Dasein schmerzlich bewegen, sind harmonisch aufgelöst in dem ästhetischen Menschen. Hier werden die beiden Naturen und die beiden Triebe zugleich befriedigt, die sich sonst nur im gegenseitigen Kampfe bethätigen. Der Formtrieb bethätigt sich im Kampf mit dem Stoff. Er bethätigt sich im Formgeben, und das Formgeben ist in allen Fällen

eine Arbeit, entweder die theoretische des Denkers oder die poetische des Künstlers oder die praktische des moralischen Willens: diese Arbeit besteht in der Lösung einer wissenschaftlichen oder künstlerischen oder sittlichen Aufgabe. Der Denker kämpft mit der widerstrebenden Naturmacht, der Künstler mit dem widerstrebenden Stoff, der sittliche Wille mit der widerstrebenden Neigung. Aber setzen wir, daß die Aufgabe glücklich gelöst und der Zustand ästhetischer Freiheit hergestellt ist, so sind die Qualen der Arbeit und des Kampfes verschwunden im Genusse der entdeckten Wahrheit, des gelungenen Kunstwerks, der sittlichen Harmonie.

1. Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born.
Nur des Meisels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,

Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

2. Wenn ihr in der Menschheit traur'ger Blöße
Steht vor des Gesetzes Größe,
Wenn dem Heiligen die Schuld sich naht:
Da erblasse vor der Wahrheit Strahle
Eure Tugend, vor dem Ideale
Fliehe muthlos die beschämte That.
Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen;
Ueber diesen grauenvollen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entfloh'n,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sclavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.*)

---

*) Fichte hat diese Strophe mißverstanden, indem er sie zum Zeugniß seines moralischen Standpunktes nahm. Allerdings sind Schillers Ausdrücke diesem Mißverständniß ausgesetzt, nicht sein Sinn. „Die Freiheit der Gedanken" bedeutet hier die freie, d. h. die ästhetische Betrachtung, nicht

7.

Der höchste oder schwierigste Widerstand, den die menschliche Natur der ästhetischen Freiheit entgegensetzt, ist der Schmerz und das sinnliche Leiden, ob wir es selbst erfahren oder Andere dulden sehen. Die Schönheit befreit uns; das Leiden macht uns unfrei und mitleidend. Entweder also stößt hier die ästhetische Freiheit auf ein unüberwindliches Hinderniß, oder es muß ein Mitleid geben, welches selbst eine ästhetische Befriedigung in sich schließt und durch die höchste Erregung uns in den Zustand ästhetischer Freiheit versetzt. Das war das tragische Mitleid, das zu erklären Schillers erste philosophische Aufgabe im ästhetischen Gebiete gewesen war. Das tragische Mitleid ist die Wirkung, welche das tragische Leiden hervorbringt. Und das tragische Leiden ist das Opfer, in dem sich die menschliche Geistesfreiheit erhaben zeigt über die sinnliche Natur und groß bleibt selbst im furchtbaren Schmerze. Jenes Hinderniß,

---

die philosophische. Auch zeigt der Schluß der Strophe deutlich, daß es dem Dichter blos um die Harmonie der Pflicht und Neigung, Moralität und Sinnlichkeit zu thun ist. Aber darin unterscheidet er sich sehr bezeichnend von Kant und Fichte.

welches die leidende Natur der ästhetischen Freiheit entgegensetzt, wird aufgehoben durch die Darstellung der tragischen Kunst, durch den erhabenen Anblick, den hier das Leiden gewährt. Und hier tritt vor die Seele des Dichters dasselbe erhebende und ergreifende Bild, das er schon früher zum Zeugen genommen hatte:

Wenn der Menschheit Leiden euch umfangen,
Wenn dort Priams Sohn der Schlangen
Sich erwehrt mit namenlosem Schmerz:
Da empöre sich der Mensch, es schlage
An des Himmels Wölbung seine Klage
Und zerreiße euer fühlend Herz!
Der Natur furchtbare Stimme siege
Und der Menschheit Wange werde bleich
Und der heil'gen Sympathie erliege
Das Unsterbliche in euch!

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden —
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duftigem Thau
Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier
Hier der Ruhe heit'res Blau.*)

*) Vergl. Auff. über das Pathetische. Oben V. 3. Ueber den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen V. 1.

8.

So erklärt und vollendet sich das ganze menschliche Leben in der Schönheit; sie ist die Harmonie, in welche alle Kämpfe und Leiden des irdischen Daseins sich auflösen; sie gleicht dem olympischen Leben, das sich der Mensch erringen muß im Kampf mit dem Schicksal und dem Uebel, das als Begierde die Reinheit des Willens und als Leiden dessen Größe bedroht. Aber einmal und für immer errungen, ist der Zustand der ästhetischen Freiheit ein göttliches Idyll: er ist die Vollendung des menschlichen Daseins und sollte die höchste Aufgabe der Poesie sein. Und hier tritt unwillkürlich vor die Seele des Dichters die Heldengestalt der alten Sage, die aus den Kämpfen und Leiden, die das Schicksal verhängt hatte, emporsteigt unter die Götter des Olymp und in der Vermählung mit der ewigen Jugend das heroische Leben in das idyllische auflöst.

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging im ewigen Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Kämpft mit Hydern und umarmt den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Todtenschiffers Kahn.

Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist —
Bis der Gott des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.*)

---

*) Vergl. oben Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung (Schluß.) IX. 7.

XI.

Das ästhetische Ideal als das höchste zu begreifen und in seiner Nothwendigkeit deutlich darzustellen, war die Aufgabe des Philosophen. Sie ist gelöst. Dieses Ideal zu dichten, wird die Aufgabe des Künstlers, die nicht unter unsern gegenwärtigen Gesichtspunkt gehört. Schiller hat diese Aufgabe mit wissenschaftlicher Ueberzeugung und feurigem Enthusiasmus übernommen, und in den classischen Schöpfungen der folgenden Zeit hat er sie stets vor Augen gehabt und gelöst. Was er von jetzt an sucht, ist die Vollendung der Form im Geiste der Schönheit, während er vorher nur die Naturwahrheit, wie sie eben in seiner Empfindung vorhanden war, so natürlich als

möglich wiedergeben wollte. Und in der vollendeten Form will er von jetzt an nichts Anderes darstellen, als das ursprünglich und rein Menschliche, gleichsam den Typus der Menschennatur: das ist der Zug, der ihn den Kunstformen des classischen Alterthums zuführt. Von dem Ideale der ewigen Schönheit und nur von diesem erfüllt, läßt er die weltstürmende Leidenschaft und die weltbürgerliche Schwärmerei weit hinter sich; er empfindet jetzt selbst etwas in sich von olympischer Hoheit, die ihn hinweghebt über das getheilte und eingeschränkte Menschenleben. Mit diesem hoch aufgerichteten Selbstgefühl kehrt er zurück zur Poesie, als der Dichter, der seine wahre Bestimmung erkannt hat:

„Wo warst du denn, als man die Welt getheilet?“
„Ich war, sprach der Poet, bei dir!
Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih dem Geiste, der von deinem Lichte
Berauscht das Irdische verlor!“
„Was thun? spricht Zeus — die Welt ist weggegeben,
Der Herbst, die Jagd, der Markt ist nicht mehr mein —
Willst du in meinem Himmel mit mir leben:
So oft du kommst, er soll dir offen sein.“

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.